أدبيات

الترجمة الأدبية

بين النظرية والتطبيق

الدكتور محمد عناني

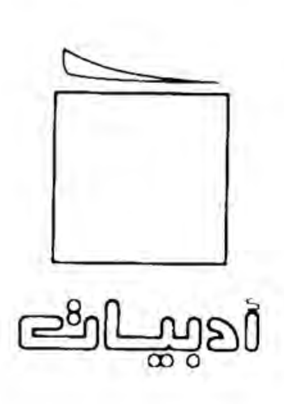




الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان


منتدى سور الأزبكية





الترجمة الأدبية

بين النظرية والتطبيق

الدكتور محمد عناني
أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة

الطبعة الثانية



الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

١٠ (أ) شارع حسين واصف ، ميدان المساحة ، الدقي ، الجيزة - مصر

يطلب من : شركة أبو الهول للنشر

٣ شارع شواربي بالقاهرة ت : ٣٩٣٥٦٠٨ ، ٣٩٢٠٦١٦

١٢٧ طريق الحرية (فؤاد سابقا) - الشلالات ، الإسكندرية ت : ٤٩٢٤٨٣٩

الطبعة الثانية ٢٠٠٣

رقم الإيداع ٢٠٠٢/١٦٣٢٧

الترقيم الدولي ISBN ٩٧٧ - ١٦ - ٠٦٦٨ - ٩

طبع في دار نوبار للطباعة . القاهرة

أدبيات

الترجمة الأدبية

بين النظرية والتطبيق

إشراف الدكتور محمود علي مكي

أستاذ الأدب الأندلسي - كلية الآداب بجامعة القاهرة

و عضو مجمع اللغة العربية

المحتويات

الصفحة	
١-٤	المقدمة
٥-٤٤	الفصل الأول : معنى الترجمة الأدبية
٤٥-٩٠	الفصل الثاني : الترجمة ومستويات اللغة
٩١-١٥٢	الفصل الثالث : ترجمة الشِّعر نظمًا ونثرًا
١٥٣-١٧٩	الفصل الرابع : ترجمة التراكيب البلاغية
١٨٠-٢١٦	الفصل الخامس : ترجمة « النغمة » في النَّصِّ الأدبي
٢١٧-٢٤٩	الفصل السادس : التَّرجمة الأدبية والأدب المقارن

المقدّمة

هذه فصولٌ في فنِّ التَّرجمةِ الأدبيَّة ، تهدِفُ إلى إلقاء الضّوءِ على هذا الفنِّ المتخصِّص من خلالِ المشكلاتِ التي يصادفُها من يمارسُه ، سواء كان ذلك من العربيَّةِ إلى الإنجليزيَّة أو العكس ، وإلى طرح بعض المبادئ النَّظريَّة التي قد تشجع الباحثينَ على دراستها دراسةً علميَّةً أشمل وأعمق .

وهكذا فإن هذه الفصول تعتبر مقدمةً لاستقصاء المُشكلات ، والاهتمام بالأسئلة يفوقُ الاهتمامَ بالأجوبة فيها ، والمادةُ فيها هي المادةُ « العملية » التي تناولتها إما بالتَّرجمةِ أو بالدراسة ، ولمن يريدُ الاستزادةَ أن يرجعَ إلى الدِّراساتِ التي كتبتُها بالإنجليزية في الكتابينِ التاليينِ :

M. Enani: ***Comparative Moments.*** Cairo, State Publishing House, (GEBO) 1996. (With M. S. Farid) .

M. Enani: ***The Comparative Tone:*** Cairo, State Publishing House (GEBO) 1995. (With M. S. Farid) .

وكانت هذه الفصولُ ، التي كُتِبَتْ مُتفرِّقة أوَّل الأمر ، أبحاثًا ألقيت أو قدمت إلى مؤتمراتٍ علميَّةٍ في القاهرة ، على مدار العام المُنْصَرِم ، كما استقي بعضها من مقدماتي لترجمات شكسبير ؛ وهي « **تاجرُ البندقية** » (١٩٨٨) ، و « **يوليوس قيصر** » (١٩٩١) ، و « **حلم ليلة صيف** »

(١٩٩٢) و « **روميو وجولييت** » (١٩٩٣) . ولذلك فالفصول تتّسمُ بقدرٍ محدودٍ من التّكرارِ لم أشأ أن أتفادَاه بالحذف أو بإعادةِ الصّياغة حتّى لا أفسد وحدةَ كلّ فصلٍ وتكامله . ولذلك فأرجو ألا يغضَبَ القارئُ إذا صادفَ إنكاري المتكرر لوجودِ لُغةٍ خاصّةٍ بالأدب ، أو إلحاحي على ضرورة مَزْجِ بُحورِ الشّعر في المسرح ، أو استطرادي في موضوعاتٍ خاصّة بالنقد واللغة ، فالترجمة الأدبية تَجْمَعُ بين الدراسة النّقديّة واللُّغويّة ، ولا يمكن الفصلُ بينهما في مبحثٍ كهذا .

والمبادئ النظريّة التي أشَرْتُ إليها قَد تُشَكّلُ ، وقد لا تشكل نظرةً عامّةً (ولا أقول نظرية) وقد تنمُّ على وجهات نظرٍ شتّى ، فلم يكن مرماي وضع نظرية ، ولم أطمحْ يومًا في أن أكونَ من « المُنَظّرين » ، بل إن الكتاب يستند كما قلت إلى المشكلاتِ العملية ، وهي مشكلاتٌ حقيقية صادفتها في غضون ترجمتي للأدب .

و هكذا فإن هذا الكتاب يعتبر امتداداً لكتابي « **فن الترجمة** » (ط ١ – ١٩٩٢، ط ٢– ١٩٩٤ ، ط ٣– ١٩٩٦) الصادر في سلسلة « أدبيات » هذه ، والمادة التي يتضمنها تدين بالكثير للعمل الذي انهمكت فيه ، بعد أن منَّ الله عليّ بالشفاء عام ١٩٩٣ ، من تأليفٍ وترجمة ، فأخيراً ، أصدرتُ الترجمةَ الشعريةَ الكاملة لمسرحية « **الملك لير** » لشكسبير (١٩٩٦) وترجمة منشورة لمسرحية « **الملك هنري الثامن** » لشكسبير أيضًا (١٩٩٧) و كتاب " ***Comparative Moments*** " الذي ترجمت فيه قصائدَ لأربعين شاعراً عربيًا إلى الإنجليزيّة ، مما زاد إدراكي لهذه المشكلاتِ ، ودفعني إلى كتابة الأبحاثِ التي أدرجتها هنا .

ولم أتردد في استـخـدام بعض المصطلحـات النقـديَّة الجـديدة في هذا الكتابِ ، واثقًا من أن القارئ لن يقفَ عندَها في حيرة بعد أن ساهمت في إيضاحها بكتابي « **المصطلحات الأدبيَّة الحديثة ؛ دراسة ومعجم** » (١٩٩٦) الصادر في هذه السلسلة نفسها .

وقد أشارَ عليّ بعضُ الزُّملاءِ والأصدقاءِ ممَّن اطّلعوا على مَخْطوط هذا الكِتاب أنْ أتوسَّعَ في باب ترجمة أساليب النَّثر ، تحقيقًا لِلتَّوازن المَنْشود بين ترجمة لُغة الشِّعر ولُغة المسرح الشِّعريّ ولُغة النَّثر القَصَصيّ وغَيْرِ القصصيّ ، ولكنّ المشكلاتِ الّتي أتناولُهـا هنا لا تفـرِّقُ بين أسـاليب الفنون الأدبيَّـة المختلِفة، ولا تَقْتَصرُ على نَوْع أدبيٍّ مُحدَّد ، فهي تتناولُ ظواهرَ الأسْلوب الأدبيّ بصفة عامّة ، ولو كانت الأمثلة ترجح كِفّةَ الشعر .

أمّا أساليبُ السَّرد narrative styles فـهي تتطلّبُ مبحثًا مستقلا لأنَّ طرائِقَ ترجمتـها لم تتبلور بعد إلى الحدّ الّذي يسمحُ بإفراد دِراسَة خاصّة بها ، وأمّا محاولةُ ترجَمة الأسْلوب النَّثرى بِمعْنى مُحاكاة الصياغة الأجنبيَّة فأنا أرفضُها بدايةً بِسَبَب المخاطِر الكَبيرة الّتي تَحُفُّ بها ، ولأنّنا لم نَصِلْ بعدُ إلى نتائجَ عِلْميَّةٍ ثابِتة عن ألوان أسْلوب السرد وحدودها ، ولأن محاولةَ المُضاهاة بينها في اللُّغتين تتطلّبُ بحثًا ، بل بحوثًا أعْمقَ وأشْملَ مما يَتَّسع لَهُ هذا الكتاب .

ولو كـانت هناك فكرةٌ واحـدةٌ أتمنى أن يخـرُجَ بهـا القـارئ من هذا الكتـاب، فـهي أن التـرجـمةَ الأدبيـة ضربٌ من ضـروبِ الأدب المقـارن ، وأن ممارسةَ الترجمةِ الأدبية تتطلّبُ دراسةً أدبيَّةً ونقديَّةً إلى جانب إجادةِ اللُّغتينِ المتـرجَم منهـا والمتـرجَم إليـهـا ، وأنه لا يوجـد مـا يسـمى بالنص المثـالي في

الترجمة (أو ما كان يسمى بالترجمةِ النموذجيَّة) لأن كلَّ عملٍ مترجَمٍ هو في الحقيقةِ محصّلةٌ لتلاقي إبداع المؤلف ، ومفهوم المترجِم له على ضوء خبرته باللغة التي يترجم إليها ، وفي إطار ثقافته الخاصة ، وأعراف أدب هذه اللغة ! ولذلك فقد خصَّصت لهذه الفكرةِ فصلاً كاملاً ، وأرجو أن أعود إليها في كتابٍ لاحقٍ .

وبعد ، فالمقدمة لا تعدو أن تكونَ مُقدِّمة ، وهي موجهة لكلٍّ من يدرس الأدب واللغة لا للمترجم فقط ، وأرجو أن يجدَ فيها القارئُ غير المتخصص بعضَ فائدةٍ أيضاً .

والله الموفق .

القاهرة ، ١٩٩٧ **محمد عناني**

الفصل الأول
معنى التَّرجمة الأدبيَّة

(١)

الحدود

يقعُ علمُ التَّرجمةِ الحديثِ بصفةٍ عامَّةٍ على تُخوم علوم اللُّغة والفلسفةِ وعلم النَّفسِ والاجتماعِ ، وتقعُ علومُ الترجمةِ الأدبيةِ على تخومِ هذه العلوم جميعًا مع علومِ الفنونِ السَّمعيَّةِ والبصريَّةِ ، والدراساتِ الثَّقافيّةِ والفكريةِ التي تعتبر في مجملِها من روافدِ علمِ السياسة الحديثِ . فإذا كان علمُ الترجمةِ الحديثِ ، الذي اشتدَّ ساعدُه في التسعينيّات بصدورِ سلسلةِ دار رتلدج Routledge في نظريات التَّرجمةِ ، يستفيدُ من علمِ الألسنةِ الحديث linguistics من حيث الأبنيةِ والتَّراكيبِ والدراسةِ الآنيةِ synchronic وعبر الزمنية diachronic أو التاريخية للغة ، فهو يشترك مع الفلسفةِ في انشغالِه بالمعرفةِ cognition لا من حيث إنها نظريةٌ فلسفيةٌ بل من حيث ارتباطها بطبيعةِ التفكيرِ وما أسهمَ علمُ النَّفس المعاصرِ بِهِ من نظراتٍ في هذا السبيل . وقد أثبت كتاب جاكندوف Jackendoff الصادر عام ١٩٨٩ بعنوان « دلالة الألفاظ والمعرفة » *Semantics and Cognition* مدى هذا الارتباط، مثلما أكَّدَتْهُ الكتبُ الشَّعبيةُ مثل كتاب *The Language Instinct*

أي غريزة اللُّغة (١٩٩٥) وغيرها . وهو يرتبطُ كذلك بعلمِ الاجتماعِ من حيث التطبيقات اللُّغوية في بقاعِ المجتمعِ المختلِفَةِ ، ولا أقولُ الطبقاتِ الاجتماعيةَ أو الفئاتِ ، وهو المبحثُ الذي يهتم به علمُ التداولية أو pragmatics الذي يختصُّ باستعمالِ اللُّغةِ ، ويركز، خصوصاً في مبحثِ علم الألسنةِ الاجتماعي sociolinguistics على مظاهر التفاوت اللُّغوي من مكانٍ إلى مكان في نسيج المجتمع الواحد أو فيما بين المجتمعاتِ . ودلالةُ كلِّ هذا للمترجمِ أوضح من أن تحتاج إلى إثبات .

ولكن علوم الترجمةِ الأدبيَّةِ تتجاوزُ ذلك جميعًا إلى مجالِ الفنونِ ، ثم إلى مجال الفكرِ والثقافةِ ؛ أي إن المترجمَ الأدبيَّ لا ينحصرُ همُّه في نقلِ دلالةِ الألفاظِ أو ما أسمّيه هنا بالإحالة reference أي إحالة القارئ أو السامع إلى نفسِ الشيء الذي يقصدُه المؤلِّفُ أو صاحبُ النَّصِّ الأصلي ، بل هو يتجاوزُ ذلك إلى المغزى significance وإلى التأثير effect الذي يفترضُ أن المؤلِّفَ يعتزم إحداثه في نفس القارئ أو السامع ، ولذلك فهو لا يتسلَّحُ فقط بالمعرفةِ اللُّغويَّةِ بجميع جوانبِها السّابقةِ ، بل هو يتسلَّحُ أيضاً بمعرفةٍ أدبيةٍ ونقديةٍ ، لا غنى فيها عن الإحاطةِ بالثقافةِ والفكرِ ، أي بجوانبَ إنسانيةٍ قد يُعْفى المترجم العلمي من الإحاطة بها .

ومن قبيلِ الإيضاحِ أقولُ إن من هذه الجوانبِ الإنسانيةِ الإلمامَ بالمبادئ الأولى للفنونِ البصريَّةِ والسَّمعيَّةِ ، مثل توافُق الألوانِ والأشكالِ أو تفاوتها وتناقضِها ، ومغزى الاتساقِ الصَّوتي في المخارجِ والإيقاعاتِ ، والحسِّ الموسيقيِّ بصفةٍ عامة ، ومغزى التَّكرارِ وأنواعه وألوانه ، ودلالات المجاز والكناية والأمثال الشَّعبيةِ والحكمِ التُّراثيةِ والقيمِ الدِّينيةِ والعادات الاجتماعية

التي تؤثِّر في مدى تذُّوقِ السّامع أو القارئ لقصيدةٍ أو لقصَّةٍ ما . وقِسْ على ذلك ما أسميتُه بالثَّقافة ، وأقصدُ به أسلوبَ الحياة الذي هو جماعُ تقاليدَ موروثةٍ وأعرافٍ آنيةٍ ، والتقاء تيّاراتِ الماضي بالحاضرِ وتفاعلُها وتطوُّرها على مر الزَّمنِ ، والمناهج الفكريَّةِ المتولدةِ من ذلك ، وكل ما عساه أن يؤثِّر في مدى تذوُّقِ القارئ أو السامع للنَّص الأدبي .

وسوف أركِّزُ في هذه الدراسةِ على الفرقِ بين الإحالةِ ، التي هي الهدفُ الأولُ للمترجم العلميِّ ومدى صعوبتِها ، وضرورةِ الاستعاضةِ عنها أحيانًا بالتعريبِ أي بكتابة الكلمة كما هي بلفظها الأجنبيِّ ، وبين الإحالة في الأدب التي لا يمكن أن تكونَ هدفًا أوحدَ للمترجم ، فإذا كانت الإحالةُ – كما سوف أبين – تهدفُ إلى نَقلِ المعنى الذي ترمي إليه الألفاظُ في النَّصِّ العلمي وتنجحُ غالبًا في ذلك ، فإنها لا تستطيعُ نقلَ المعنى الأدبي أبدًا ، لأن المعنى في النَّصِّ الأدبيِّ لا يمكن تجريدُهُ من الشَّكل الفني الخاصِّ بالعمل ، بل ومن الأنساقِ الثقافيَّة لهذا العمل ، وهي التي ترتبطُ كما قلتُ بجوانبَ إنسانيَّةٍ عامَّةٍ وجوانبَ اجتماعيةٍ محدَّدةٍ ، يصعبُ إبعادُ العمل الفني عنها . ولهذا فإن علماءَ دَلالةِ الألفاظِ يفرِّقون بين المعنى والدَّلالةِ ، قائلين إن الدلالةَ يمكنُ الوصولُ إليها عن طريق الإحالةِ وحسب، أما المعنى فيتطلَّبُ عوامل أخرى هي موضوع هذه الدراسة .

تعريف

التَّرجمةُ الأدبيَّةُ هي ترجمةُ الأدبِ بفروعِهِ المختلِفةِ أو ما يطلقُ عليه الأنواع الأدبية المختلفة literary genres – مثل الشِّعر والقصَّةِ والمسرح وما إليها ، وهي تشتركُ مع التَّرجمةِ بصفةٍ عامةٍ أي التَّرجمة في شتّى فروعِ

المعرفةِ ، من علومٍ طبيعيَّةٍ (كالفيزياء والكيمياء والأحياء) وإنسانية (كالفلسفة وعلم النفس والاجتماع والتاريخ) وتجريبيَّة أو تطبيقيَّة (مثل الهندسة والزراعة والطب) على سبيل المثال ؛ في أنها تتضمَّنُ تحويلَ شفرةٍ لغويَّةٍ verbal code أي مجموعة من العلاماتِ المنطوقةِ أو المكتوبَةِ oral or written signs إلى شفرةٍ أخرى . و وجود المبادئ اللُّغويَّةِ العالميَّة universals والطّاقةِ اللغويةِ الفطريَّةِ المشتركة بين البشرِ جميعاً لا ينفي أن الشفراتِ المستخدمةَ فعليّا في الكلامِ والكتابَةِ تختلفُ من لغةٍ إلى أخرى ، وتقتضي التحويل transformation ابتغاء توصيل المعنى الذي هو الهدفُ الأولُ للمترجم . وقد يكون المعنى إحاليّا محضاً referential وقد يكونُ أدبيّا يتضمَّنُ عناصرَ بلاغية وبنائية وموسيقية . ومن ثمَّ أصبحَ تحويلُ الشّفرةِ اللغويّةِ هو مناط البحثِ في علمِ الترجمةِ ، مما يتطلّب مقارناتٍ دائبةً على جميعِ المستوياتِ بين اللُّغاتِ ، خصوصاً في علم التراكيب syntax والتداولية pragmatics وعلوم اللغويات الثّقافية والنّفسية والاجتماعية التي تعتبرُ تخصصاتٍ مشتركةً interdisciplinary مع علوم طبيعيَّةٍ وإنسانيةٍ أخرى.

الشفرة اللغوية والإحالة

وإذا كانَت الشّفرةُ اللغويَّةُ هي مناط البحثِ في علومِ اللُّغةِ بصفةٍ عامّةٍ، فإن الشّفرةَ الأدبيَّةَ – ونعني بها مجموعةَ القواعدِ والأعرافِ السائدةِ في تراثٍ أدبيٍّ معيَّنٍ – هي مناطُ البحثِ في فنونِ التَّرجمةِ الأدبيَّةِ . فالمترجمُ الذي يهدفُ إلى توصيل المعنى الإحالي فحسب سينصبُّ اهتمامُهُ بطبيعةِ الحالِ على قواعد وأشراطِ الإحالة reference – أي التَّركيز على إحالةِ قارئ النصِّ الأصليِّ المترجَمِ إلى نفس الأشياء (مجرَّدةً كانت أو مجسَّدةً)

التي يُحال إليها قارئ النصّ الأصليّ . وهذه هي ما نسمّيها بالتَّرجمةِ التَّوصيليَّةِ communicative أحيانًا – وأقرب الأمثلةِ عليها ما يسمى بترجمة الأخبار أو ترجمة لغة وسائل الإعلام current affairs . فالمترجمُ يختارُ من بين عدَّةِ صيغ formulae لغويَّةٍ، الصّيغةَ التي يرى أنها أقدرُ على الإحالةِ إلى نفس مدلولِ النَّصِّ الأصليّ . فالذي يترجِمُ خبرًا في الصحيفةِ عن « جهاز تنظيم الأسرة » لا يقفُ عند معاني الألفاظِ المفردةِ بل يعرفُ أن الترابط فيما بينها أي syntagmatically في هذه الصيغة يحيل القارئ إلى الهيئةِ المعنيةِ بتحديدِ النسل ، أو تقليل عدد الأبناءِ والبنات في الأسرة .

وهو يسعى إذن إلى الإحالةِ إلى ذلك الشيء نفسهِ – أي إلى دلالةِ هذه العبارة بالنسبة لقارئ الإنجليزية مثلاً بأن يترجمَها بالعبارةِ التالية : Family Planning Authority وقد يستبدِلُ بالكلمةِ الأخيرة كلمةَ Agency إذا كان يخاطِبُ جمهوراً أمريكيّا ، ولن يخطرَ له بحالٍ أن يستخدمَ كلمةَ Organization بدلاً منها أو من Authority لأنها لا تحيلُ إلى نفسِ المدلولِ في اللُّغةِ الإنجليزية ، وفي كلتا الحالتين نجَدُ أن المترجمَ يعرفُ أن هذا الجهاز هيئةٌ حكوميَّةٌ ، أو يفترضُ ذلك ، ولذلك فهو لا يختارُ من البدائل كلمةً مثل Committee (لجنة) أو Commission (لجنة دائمة أو هيئة) ناهيك بأشباهِ المترادفاتِ التي تبتعدُ به عن المقصدِ تماماً مثل Establishment أو Foundation أو بالمقابل الدقيق لكلمة جهاز في العلوم الطبيعية وهي apparatus .

والمترجمُ هنا أيضاً يبتعدُ عن المعنى التُّراثيِّ للفظِ الجهاز ، الذي يصادفه في كتب الغزواتِ مثلاً بمعنى العُدّةِ والزادِ للمحاربِ a fighter's provisions ،

أو المعنى الاجتماعي الشّائع مثل جهازِ العروس - كالأثاثِ أو الملابس و المعدات الشّخصية للزواج (trousseau) بل إنه يقصي عن ذهنِهِ مفرداتِ الشّفرةِ القديمةِ التي كانت تحيل إلى نفس المدلولِ - أي تحديد النسل birth control مدركًا أن الموضة تقتضي استخدام الكناية المهذبة euphemism في الإشارة إلى هذا الموضوع الذي كان ولا يزال خلافيّا controversial في الدين ، في أوربا والعالم العربي جميعًا ، وقد أصبحت الكناية المهذبة في أيامنا هذه مجال اهتمام كبيرٍ من دعاةِ المساواةِ ونبذِ التمييزِ ، و أصبحَ يُطْلَقُ عليها اللّباقة الاجتماعية political correctness .

واللّباقة هنا (والكلمة في الأصل تعني الصّواب أو السَّداد) معناها هو تحاشي جرح شعور الآخرين ، كأن تشير إلى المعوّق handicapped بأنه مختلفٌ different وإلى الفقراءِ بأنهم disadvantaged (أي المحرومون من المزايا) أو underprivileged أي من يتمتعون بمزايا أقل منك ، أو vulnerable أي المعرضون للتأثر بصروفِ الحياةِ وغيرِها ، وكأن تتجنب الإشارةَ إلى أن الكاتبَ رجلٌ أو امرأةٌ ، حتى لا تتسبَّبَ في التمييزِ بين الجنسين ، أو الإشارة إلى أن الكاتبة سيدةٌ أو آنسة مساواةً لها بالرَّجلِ الذي يشارُ إليه دائمًا بالسيِّدِ بغضِّ النظرِ عن حالتِهِ الاجتماعيَّةِ .

والملاحظُ هنا أيضًا أن مترجم عبارة Family Planning Authority إلى العربيَّةِ لن يستخدم لفظ (التخطيط) لترجمةِ الكلمة الوسطى ، أو كلمة السُّلطة في ترجمةِ الكلمةِ الأخيرة (!) و كذلك لن يقول « السيطرة على المواليدِ أو على المولدِ » ترجمة لتعبير birth control - فالمترجِمُ يتعاملُ مع وحدةِ إحالةٍ كاملةٍ لا مع مفرداتِ هذه الوحدة .

هذه الاعتباراتُ جزءٌ لا يتجزَّأ من الإلمام بالشَّفرةِ ، اللازم لصدقِ الإحالةِ ، وهو من عدَّةِ المترجم الذي أخرجَ لنا جهازَ تنظيم الأسرة ، وقد فَطِنَ صلاح جاهين إلى جانبِ اللباقةِ المذكورِ والذي يشارُ إليه اختصاراً بـ P.C. عندما رسم رسماً كاريكاتوريًا يضمُّ أبًا وحوله رَهط من الأطفال من مختلف الأعمار و الأشكال و جعله يخاطب مسئول الجهاز المذكور قائلاً : « ها قد أتيت بالأسرة.. أرجوكم نظموها لي !»

واللباقة جانبٌ جديدٌ من جوانبِ الشَّفرةِ ، وهو مهمٌّ للمترجِم الذي يرمي إلى صدق الإحالةِ وحسب، أي الصدق في توصيل المعنى خارج الأبنيةِ اللّفظيَّةِ أو خارج الشَّفرةِ اللُّغويَّةِ، فمن يقرأ عن تثبيتِ أسعار البترولِ في صحيفةٍ يوميَّةٍ يعرفُ أنها قد انخفضَتْ ، وربما لا يكونُ مطالبًا هنا بالالتزام باللّباقةِ في مخاطبةِ الجمهورِ الأجنبيّ مكتفيًا بالمعنى الإحالي وهو lower oil prices ، وقس على ذلك تحريكَ الأسعارِ بمعنى زيادتها ، أو الأقمشةَ الشعبيةَ أو المساكنَ الشَّعبيةَ بمعنى رخيصة الثمن أو سيئة الصنعِ ، أو الموجهة للفقراء لا بمعنى المحبوبةِ أو التي أنتجها الشعبُ أو التي يُقْبِلُ عليها الشعب .

المترجمُ التوصيليُّ إذن هو الذي يهتمُّ بالإحالةِ وإدراك المحال إليه؛ أي المدلولِ في المقامِ الأول ، ويتوقَّفُ نجاحُه في الترجمةِ التَّوصيليَّةِ على هذا الإدراكِ . فإذا كانَ من أبناءِ اللُّغةِ التي يترجِمُ منها كان ذلك عليه يسيراً ، وإن كان من أبناء اللُّغة التي يترجم إليها كان عليه أن يأخذَ في اعتباره جوانبَ دلاليةً إضافيةً :

فكلمة activist التي عادةً ما تستخدمُ بصيغةِ الجمع تتفاوَتُ دلالتها ،

ومن ثم تتفاوتُ إحالتها ، وفقاً للغة المترجم إليها ، فإذا اقترنت بحقوق الإنسان human rights activists أصبحَ معناها يتوقَّفُ على موقفِ أصحابِ اللُّغة المنقولِ إليها من هؤلاء - هل هم دعاةُ حقوقِ الإنسان ؟ هل هم أنصارُ حقوق الإنسان ؟ أم هم (جماعات) أو (تنظيمات) خاصة بحقوق الإنسان بما توحي به كلٌّ من هاتين الكلمتين من مناوءةٍ للنظامِ ؟

وقس على ذلك كلمة militants التي قد تقتربُ من معنى (المناضلين) إذا كنت تؤيِّدُهم ، وقد تقتربُ من معنى المناوئين أو المتمردين إذا كنت تعارضُهم ، وقد تقترب من معنى (الثوريين) إن كنت تميل إلى قَبولِهم وتخاطِبُ جمهوراً قد يتعاطفُ مع الثَّورةِ بسبب مشاعر استياءٍ وسخطٍ دفينة! وينطبقُ هذا على استخدام الكلمة الأولى activists في سياقِ الدعوةِ إلى تحريم الإجهاض ، في إطارِ الكنيسة الكاثوليكية مثلاً ، أو في سياقٍ مختلفٍ مثل الدعوة إلى حقوقِ المرأة في كلِّ مكانٍ ، ولذلك فقد نزعت الأمم المتحدة إلى ترجمتها ترجمة محايدة هي (العناصر النشيطة) - نشداناً للسلامةِ من الشطط في التفسير الذي قد يغضب دولةً ما.

(٢)

المعنى الإحالي في الترجمة العلمية

وقد لا تكونُ مشكلةُ الإحالةِ من المشاكل التي يُعتدُّ بها في العلومِ الطبيعيَّةِ كالفيزياء والكيمياء مثلاً ، بسبب ثبات المصطلحات ، والاتفاق شبه الكاملِ على معانيها ، خصوصاً بين اللُّغاتِ التي تنتمي إلى أسرةٍ لُغويَّةٍ

واحدة ، أو التي شاعَتْ بصورةٍ موحَّدَةٍ بين شتّى اللُّغاتِ ، كأن تغزو كلمةٌ مشتقةٌ من اليونانية عدةَ لغاتٍ أوربيَّةٍ ، وإن اختلفَ هجاؤها وفقًا لكلِّ لُغةٍ ، فهي تكتبُ بصورةٍ متشابهةٍ تعفي القارئ من ترجمتِها ، ولكننا نعرّب بعضَها في العربيَّةِ ونترجِمُ البعضَ الآخر مما يسبِّبُ لنا شتّى ألوانِ العنتِ .

فعندما اتُّفِق على ترجمةِ atmosphere بالغلافِ الجويِّ ، تحاشيًا لكلمةِ الجوِّ التي يمكنُ أن تعني حالةَ الجوِّ weather (أو الطقسُ – الكلمة المحدثة) أو الهواء المحيط بالأرض circumambient air ، وخصوصًا air التي قد تشير إلى الهواءِ باعتبارِه مجموعةً من الغازاتِ gases والهباء aerosols (والكلمة تعني أيضًا بخّاخات السَّوائلِ القاتلةِ للحشراتِ أو الناشرةِ للعطرِ) أو إلى حالةِ الجو . فالطيارون يشيرون إلى all-air combat aircraft أي الطائرات المقاتلة في جميع الأجواءِ ، ويقصدون بها all-weather أي جميع حالات الجو ، ويستخدمون الاصطلاحين بالتناوبِ alternatively .

أقولُ عندما اتُّفِق على تلك التَّرجمةِ ، استنادًا إلى التفرقَةِ بين الغلافِ الجويِّ والغلافِ الحيويِّ مثلا biosphere ، أي الكائنات الحيَّة من نباتٍ وحيواناتٍ على ظهرِ الأرض ، نشأتْ مشكلةُ مفهومِ الغلافِ ، فإذا كان معناه الغطاء أصبحَ يشتبكُ مع تعبيراتٍ علميَّةٍ أخرى ، مثل الغطاء الحرجي forest cover (أي الغطاء الذي يتكوَّن من الغابات) ، والغطاء الأخضر green cover (أي الغطاء النباتي) والغطاء الأرضي ground cover (أي الأعشاب التي تزرعُ حتى تمنعَ التربةَ من الانجرافِ) ، والغطاء الأرضي land cover (أي الغطاء النباتي للأراضي) ، والغطاء النباتي vegetation cover . وكلُّها تشتركُ في معظم الدَّلالةِ وتختلِفُ اختلافاتٍ دقيقةً لن

تفصحَ عنها الترجمة .

فالمقطع sphere الذي يوازي الغلافَ هنا ليس غلافًا بالمعنى المفهومِ ولكنه يدلُّ أصلاً على الشّكل الكرويّ ، اشتقاقًا واصطلاحًا ، ومن ثمَّ تعذرَتْ ترجمةُ الكلماتِ الأخرى التي تشيرُ إلى طبقاتِ الغلافِ الجوي ، مثل الأيونوسفير ionosphere أي الطبقة المتأيّنة ، والكلمةُ الأخيرةُ معرَّبةٌ عن الأجنبية ion التي وضعها العالمُ الإنجليزي مايكل فاراداي Michael Faraday بصورةٍ توقيفيةٍ arbitrary للإشارة إلى اكتسابِ الذّرّةِ شحنةً موجبةً أو سالبةً أثناء التفاعل الكيميائيّ . وقد فضَّل العلماءُ الإبقاءَ على صورتها الأجنبيَّةِ لصعوبةِ استخدام كلمة الكهرباء ومشتقاتها التي أصبحَتْ تقتصرُ على الإلكترون electron (الكهرب) ومشتقاته ، وقِسْ على ذلك الكلماتِ التي تشيرُ إلى سائرِ طبقاتِ الغلافِ الجويّ - نوردها بسبب أهميَّةِ ترجمة مقاطعها المشتقة من اليونانيةِ ، والتي قد تضلّلُ المترجم إذا لم يكن محيطًا بالمادة العلمية - وهي ليست عسيرة المنال لمن يريدُ الاستزادةَ من العلمِ باللُّغةِ .

وهذه هي بالترتيبِ من أسفل إلى أعلى : troposphere (حتى ١٠ كم) ثمَّ tropopause (١٠-٢٠ كم) ثم stroposphere (٢٠-٥٠ كم) ثمَّ stropopause (٥٠-٥٥ كم) ثم mesosphere (٥٥-٨٠ كم) ثمَّ mesopause (٨٠-٨٥ كم) ثم thermopause (٨٥ كم) ثم thermosphere (من ٨٥-٥٠٠ كم) حتى نصلَ إلى exosphere وهو المتاخِمُ للفضاءِ الخارجي !

أما الكلمتانِ الأوليانِ فتتكونان من مقطعين الأول هو tropo المأخوذ من

اليونانية tropos بمعنى « الميل » وهو هنا ميلُ مدار الأرض حول الشمس ومنها اشتق ‹tropic› أي مدار (السرطان أو الجدي) ومداري tropical ، ومنها اشتقت الكلمة الإنجليزية trope أيضًا بمعنى التعبير المجازي (أي الذي ينحرف عن الحقيقةِ) والثّاني هو sphere أي النطاق المحيط بالكرةِ ، وهكذا نرى أن المترجمَ الذي يستند إلى الأصل الاشتقاقيّ لن يصلَ إلى المعنى الإحاليّ للكلمة وهو الطبقة الدُّنيا من الغلاف الجوي التي تتميز بوجودِ بخار الماء وحركة الرّيح الرَّأسيَّة وظواهر الطَّقس المعروفَةِ ونقص درجات الحرارة كلما ازدادَ الارتفاعُ عن سطحِ الأرضِ !

والكلمةُ التاليةُ تجمعُ إلى جانبِ المقطعِ الأولِ مقطعًا يدل على التوقُّفِ pause ، ولكن هذا خادعٌ، فكل ما تعنيه الكلمةُ هو وجود طبقةٍ فاصلةٍ يستمرُّ فيها انخفاض درجات الحرارة قبل الوصولِ إلى ثباتِ درجاتِ الحرارة في الستراتوسفير ، وينطبق ذلك على الستراتوبوز ، ثم نأتي إلى كلمة mesosphere التي تتكوّنُ من المقطع الثاني الذي سبقت الإشارةُ إليه ومقطع آخر هو meso المشتقُّ من اليونانية mesos بمعنى وسط أو أوسط أو متوسط . فترجمتها بالغلاف الأوسطِ ستؤدي إلى الخلط ، لأن هذه الطبقاتِ متداخلةٌ وهي ليست ثلاثًا حتى نحدد الأول والأوسط والأخير بسهولة !

وأخيرًا نأتي إلى كلمة thermopause وهي تتكون من مقطع يفيد الحرارة thermo والمقطع الذي يفيدُ التوقُّفَ ، وقد ترجمتها الأمم المتحدة بطبقة الرُّكود الحراريّ ، إلى جانبِ تعريبِها ، وقد تكونُ هذه ترجمةً صائبةً لأن درجةَ الحرارة تثبت فيها عند الصفر بعد الارتفاعِ التَّدريجيّ ابتداءً من الطبقَةِ السّابقةِ ، ولكن الصِّفةَ المضفاةَ على الترجمةِ لا تفي بالغرضِ لأنها

لا تنقلُ المعنى ، خصوصاً عندما تترجِمُ الأمم المتحدة المصطلحَ الآخر thermosphere بالغلافِ الحراريِّ ، دون إتاحةِ التعريبِ أي كتابة الكلمة بصورتِها الأجنبيةِ بدلاً من ترجمتِها ، وسر الاعتراض أننا عندما نتصدى لتحديدِ المدلولات في إطارِ مجموعَةِ مصطلحاتٍ متخصِّصةٍ ويأخُذُ بعضُها برقابِ بعض ، فلا ينبغي لنا أن نمزجَ بين التعريبِ والتَّرجمةِ ، خصوصاً إذا كانت الترجمةُ ترجمةً للجذورِ الاشتقاقيَّةِ لا للمعنى الاصطلاحي المفهومِ أي الذي يحيلُ إلى مدلولٍ بعينه .

وأين الأيونوسفير إذن ؟ إنه طبقةٌ يحدِّدها العلماءُ على أسسٍ مختلفةٍ، فأساسُها الأوحدُ هو قابليةُ الذراتِ للتأيّن أي لتغييرِ شحنتِها الكهربائيَّةِ ،.وقد يمتدُّ من الستراتوسفير حتى الثرموسفير ! وإنما ضربت هذا المثلَ ؛ للتدليل على أن الترجمةَ العلميَّةَ قد لا تحققُ المثل الأعلى للإحالةِ ، وأن التعريبَ قد يكونُ أفضلَ في الوفاءِ بالغرضِ ، وأن المتخصِّص قد يفْهمُ المادةَ ويعرف معنى المصطلح ثم يتعثرُ دون إلمامٍ واسعٍ باللُّغةِ - في وضعِ المقابلِ الدَّقيق ، أو في صياغةِ الترجمةِ الدقيقةِ الواضحةِ إذا لم يَكُنْ لديه إلمامٌ كافٍ بفنونِ اللُّغةِ والكتابة .

إن الإحالةَ باعتبارها مثلاً أعلى للترجمةِ التَّوصيليةِ ليست ممكنة دائماً فالترجمة دائماً ما تؤدِّي إلى خلطِ المعاني ، والتعريب في الترجمة العلميةِ أي كتابة الكلمة بصورتِها الأجنبيةِ بحروفٍ عربيةٍ أنجح في الترجمةِ العلميَّةِ ، والكاتب الذي يطمئنُّ إلى ترجمة dust بالترابِ سيواجهُ معاني أخرى للكلمة ، ففي بريطانيا يطلقونها على القمامة (أو الزبالة) بالعاميَّةِ المصريةِ (والمعجم الوسيط يورد الزبَّال فقط بمعنى جامع القمامة) ويطلقون

dustmen على جامعيها ، وأذكر أنني أحسَسْتُ بالحرجِ عندما سألني أحدُهم ? where is your dust أي أين وَضعتَ القمامة ؟ ولم أفهمْ إلا حين أشارَ إلى dust bin أي صندوق القمامة الذي يسميه الأمريكيون garbage can ويطلقون على القمامة أيضاً trash و rubbish والصفةُ منها dusty تعني أيضاً (بلون التراب) (أي ترابي) وتطلقُ على من وَخَطَ الشيبُ شعرَهم أو في الحقيقة تيمُّناً بأن يعمروا حتى يخطَّ الشيب شعرهم . وهي تطلق على الرجلِ والمرأةِ ، وأشهرُ من نعرفُها هي المغنية Dusty Springfield – والترابُ لا شكَّ أقربُ معاني الكلمةِ ، ولكن ما بالُ أشباهِ المترادفاتِ معها مثل العِثْير (وغدا العِثْير في الجوّ سحابات سواد) و النَّقْع (بيت بشار بن برد المشهور « كأنَّ مثارَ النَّقْعِ فوق رؤوسنا ... وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبُهُ ») والرَّغام (بيت حافظ إبراهيم المشهور « يا حديداً ينسابُ فوق حديدٍ ... كانسيابِ الرَّقطاءِ فوق الرَّغامِ ») والثَّرى (في قوله تعالى﴿ له ما في السَّموات وما في الأرْض وما بينَهُما وما تحتَ الثَّرى ﴾ – طه – ٦) والأديم (بيت أبي العلاء المعري المشهور « خَفِّف الوطءَ ما أظنُّ أديمَ الأرضِ إلا مِنْ هذه الأجسادِ»)

أقول إن المعنى الأوَّلَ هو أقربُها ، فهو المعنى الديني "Earth to earth, ashes to ashes, dust to dust" (قوله تعالى ﴿ خلقه من تراب ﴾ – آل عمران – ٥٩ ، ﴿ أم يدُسُّه في التُّرابِ ﴾ – النحل – ٥٩ ، ﴿ أئذا متنا وكنّا تراباً ﴾ – الصافات – ١٦) ، ولكن الإنجليزية تستخدمُ كلمة earth أيضاً للإشارة إلى التربةِ أو التراب إلى جانب soil ، واختيار المترجمِ التوصيليِّ غير محدودٍ بالمعنى الشائع ، فرغمَ أن الإحالةَ واحدةٌ في كلِّ حالةٍ

أي أن الكلماتِ تشيرُ إلى الشيء نفسه تقريباً ، فإن الاختلافاتِ التداوليةَ أي الرّاجعة إلى تداولِ اللُّغةِ واستخدامها pragmatics هي التي تملي على المترجم اللّفظَ الذي يختارُهُ ويرتاحُ إليه .

الدلالة والمعنى

ولكن مشكلةَ الإحالةِ اللّفظيةِ في الأدبِ تزدادُ تعقيداً حين نجدُ الألفاظَ داخلةً في تركيباتٍ ربما لا يعيها المؤلّفُ نفسه الوعيَ كلّه ، كما أثبت علماءُ النفس من المهتمين بالأسسِ النفسيةِ للإبداعِ الفنّيّ من أبرامز Abrams في كتابهِ المرآة والمصباح *The Mirror and the Lamp* إلى مصطفى سويف ومصري حنوره (وأخيراً شاكر عبد الحميد) ، بل كثيراً ما يدهشُ الشاعرُ كيف كَتَبَ هذا الكلامَ ، و عندما يحاولُ أن يكتبَ شيئاً على غرارِه ويفشلُ يصابُ بخيبةِ أملٍ واكتئابٍ ! ولن نذهَبَ بعيداً للتدليل على ذلك، خذ مثلاً قصيدة (أنا والمدينة) :

هذا أنا وهذه مدينتي
عند انتصافِ اللّيل
رَحابةُ الميدانِ والجدرانِ تلّ
تَبينُ ثمَّ تختفي وراء تلّ
وُرَيقةٌ في الرّيحِ دارَتْ ثم حَطّتْ
ثم ضاعَتْ في الدُّروب
ظِلٌّ يَذوب
يَمْتَدُّ ظِلٌّ
وعَينُ مِصباحٍ فُضوليّ مُمِل

دُسْتُ على شُعاعِهِ لما مَرَرْت
وجاشَ وجداني بمقْطَعٍ حَزين
بَدأْتُهُ ثم سَكَتَ
مَنْ أنْتَ يا ... مَنْ أنْت ؟
الحارِسُ الغَبِيُّ لا يَعي حِكايتي
لقد طُرِدتُ اليومَ من غُرْفَتي
وصِرْتُ ضائعًا بدونِ اسم
هذا أنا وَهذِهِ مَدينَتي !

لقد سبقَ لي أن تعرَّضْت لهذه القصيدةِ بالتحليل في كتابي « النقد التحليلي » عام ١٩٦٣ ، ولكنني لم أترجمها إلا عام ١٩٨٥ ، وعندها وقفت لأوَّلِ مرَّةٍ عند المشكلاتِ التي كنت أظنُّ أنني حللتها . الموقفُ في القصيدة يسير الفهمِ : شخصٌ طرد من غرفتِه وأصبح بلا مأوى ، يعيشُ في المدينة دون أن يقطنَ فيها ، أي أنه يسكنُ المدينةَ كلَّها ولا يسكن أي جزء منها ، فهو مثل المالِ العام في تعريفِ رجال القانون res nullus باللاتينية أي الشيء الذي لا يمتلكُه أحد ، ومن ثم فهو مِلْكٌ مشاعٌ للجميع ، ومع فقدانِ الشَّخص الذي يتقمَّصه الشّاعرُ ، أي الذي يقولُ القصيدةَ على لسانه (وهو ما يسمى بالقناع mask أو persona) لسكناه ، يفقدُ أيضًا ذاتيَّته أو هويته ، فيصبحُ دون اسم !

ولكن ما الذي يحدث في القصيدةِ ؟ إن هذا الشخصَ ولنطلقْ عليه تعبيرَ بطل القصيدة protagonist ، يمرُّ في ميدانٍ ما في المدينة ، وعينه تلحظ بعض الأشياءِ ثمَّ يقابلُ شرطيًا يسميه الحارسَ – يسأله سؤالاً لا إجابة له ،

ثم تنتهي القصيدةُ بلحظةِ التَّكشُّفِ . أي أننا أمام بناءٍ قصصيٍّ ، يستمدُّ هيكلَه من الدّراما ؛ حيث يوجد حدثٌ له بدايةٌ و وسطٌ ونهاية ! والنهاية هي التَّكشُّفُ أو ما يسمى اصطلاحًا بالتنويرِ أو الحلِّ denouément – والإطارُ الزَّمني العامُّ هو الحاضرُ ، أي أننا نشهدُ شيئًا يحدث أمام أعيننا ، وحادثةُ الطَّردِ نفسها قد حدثت اليومَ . والعباراتُ تتراوحُ بين المضارعِ ، وبين المبتدإِ والخبرِ ، وبين المضارعِ التامِ present perfect الذي هو أيضًا مضارع !

المترجمُ إذن يواجِهُ موقفًا يمكن تسميته بموقفٍ دراميٍّ – وهو يتضمَّنُ عباراتِ حديث مباشرٍ وغيرِ مباشرٍ (أو ما يسمى بلغةِ النقدِ الحديثِ direct free discourse و indirect free discourse) ومن وصفِ ما يرى البطلُ يدركُ القارئ أنه يسير ثم يقف ، يبدأ الغناءَ ثم يتوقف ، يُسأل فلا يجيب ، وهكذا فإن لدينا أفعالاً مجهضةً تتوالى ، وتناقضاتٍ داخليةً بين الانفساحِ والانقباضِ ، وبين الضوءِ والظلِّ ، وبين الكلامِ والسكونِ ، وبين الظاهر والباطن ، وهذه جميعًا مما تحتفلُ به مدرسة البنيوية وتصر على تأكيدِه !

وليسأل سائلٌ و ما لهذا كله بالترجمةِ ؟ و الردُّ (دون لأي) هو أن المترجمَ لا بدَّ أن يستوعبَ ذلك كلَّه حتى يخرجَ المقابل ، إذا لم يستطعْ أن يخرجَ المثيل بالإنجليزية ! فالقصيدة مكتوبة ببحر الرَّجز ، وهو أيسر بحور العربية وأقربها إلى النثر ، وهو لسهولته كان يسمى حمار الشِّعر ، بمعنى أن كلَّ إنسانٍ يستطِيعُ أن يركَبهُ ، وكان الذي ينظم شعره كله رجزًا يسمى رجّازًا لا شاعرًا مثل رؤبة و العجّاج ، و كان الرُّواة حين يروونه يقولون « فارتجز قائلاً » لا « فقال قصيدة هي » .

وتيسيراً على من لا يعرفونه يتكوَّنُ هذا البحرُ من حركةٍ وسكونٍ مرتين ثمَّ حركتينِ وسكونٍ كأن تقول (إن لم تكن) ، ثمَّ تكررها ، ويجوزُ في البحرِ تعديلُ هذه الحركاتِ والسكناتِ بعدةِ طرقٍ تسمى (الزِّحافات والعلل) كأن تحذفُ الحرفَ المتحرِّكَ الثاني ، أو الرّابع وهلمّ جرًّا. وأهمية ذلك للمترجمِ واضحةٌ . قد يحاوِلُ مجاراة الأصلِ في الزمنِ فيترجِمُ البيتَ الأوَّلَ هكذا :

This is I and this my city

والبحرُ الإنجليزي هنا هو بحر الأيامب iambus (من اليونانية iambos) الذي يتكونُ من مقطعٍ خفيفٍ ومقطعٍ منبورٍ ، أي يقعُ الضغطُ عليه ؛ ومن ثمَّ فسوف يرى أنه قد افترض أن القارئ سوف يجعل الضغطَ واقعاً على فعل الكينونة is ثم على I ثم على my وأخيراً على ty (أي المقطع الأخير في كلمة city) مع قلبِ نظامِ النبر في التفعيلةِ الثانية أي عكسها لتصبح تفعيلةً من بحر trochee بحيث تكون I منبورةً و and غير منبورة ، ولكن استخدامَ ضمير المتكلِّم في حالةِ الخبر مرفوعًا أي I بدلاً من me) يرجع إلى اللاتينية ، ويتَّبعُ قواعدَ النحو اللاتيني ، وهو كما يقول علماء اللغة « موضة قديمة » لأن الشائعَ في الإنجليزية المعاصرة أن تقول This is me رغم أن me وفقًا لقواعدِ النحو في حالة المفعول به لا الخبر ! ولكن استعمال ضمير المتكلم «I» يأتي بقافيةٍ داخليةٍ مع my ويتطلَّبُ الوقوفَ عليها أثناء الإلقاء — This is I — فإذا قرأت المقاطعَ الثلاثةَ التاليةَ and this my أحسست بالجَرْسِ النابعِ من الموسيقى الداخليةِ الذي يُعمق من الإحساسِ بالمفارقةِ ؛ إذ إنه هو ليس هو ! أي أن المتكلمَ – الذي يزعمُ

ملكيـةَ المدينةِ له في my – ليس من يقـول إنه هو – أي ليس له هوية ، والمدينة كـذلك لا تنتـمي إليـه ، بعـد أن لفظتـه لفظ النواةِ وطرحـتـه طرح القذاة ، كما يقولون ! وسوف يلعب الجَرْسُ دوراً حاسِماً أيضاً في الهبوطِ بحـركـةِ المدّ الصـاعـدة في « آي » و « مـاي » إلى « إي » و « تي » في كلمـة city ! أي أن حـركـةَ الأصـواتِ هنا أصـبـحت جـزءاً من المعنى الشعري ، ولا مكان للاحتجاج بقدرةِ المصطلح الشائع للغة الإنجليزيةِ على التعبيرِ الأصدق عن النّحو الجاري أو حتى عن الفكرة !

ولكن قـد يقـول قـائلٌ إن معـنى هـذا تقـسيمُ البيتِ إلى ثلاث تفـعيـلاتٍ بدلاً من أربعٍ ، الأوليان منها مزاحفتان تحولتا إلى بحر الأنابيست anapaest أي الذي يتكوّن من مقطعين غير منبورين متبوعين بمقطعٍ منبورٍ ! ولكن هذا مردودٌ عليه : فقارئ القصيدة بالإنجليزية له أن يضغطَ على أي المقاطع شاء، وفقاً لمفـهـومِهِ للإيقـاعِ اللفظيِّ التـابع والنابع من المعنى الذي يراهُ : فالتنغيم intonation يمكن أن يكون :

x – / x x / x – / x –
This is / I and / this my / City

أو

x x _ / x x – / x –
This is I / and this my / City

أي أن الموجاتِ الإيقاعيةَ هنا لا تحتِّمُ الزّحافات المحتج بها ، والمترجمُ لا شكٌّ واعٍ كلَّ الوعي بوقـفـة التـفـعيلة الأولى عند ألف مـد « أنا » في العربية – فتفعيلة الرجز تجبره على الوقوفِ ، وإذا كان ذلك يتطلب مزاحفةَ

تفعيلةِ الأيامب لإخراج المعنى الشعري ، فلم لا ؟

فإذا انتقلنا إلى البيتِ الثاني وجدنا عجباً ! إن « رحابة الميدان » هي المبتدأ ، والأصولُ هو الرحابةُ ، وشتّان بين أن تقولَ الميدان الرحب وأن تقولَ رحابة الميدان ! إن الرَّحابةَ تؤكّدُها حروفُ العلّةِ الممطوطة في الألفين المتواليين حتّى نأتي إلى الجدرانِ المعطوفة ، والتي تتضمَّنُ ألفاً أخرى تجبرنا على ضمّها إلى الميدانِ ، خصوصاً بسبب النهاية المتشابهة ، وهو ما نسميه بالتجانس الصوتي assonance ، ثم يتلوها ما يشبه الخبر و هو كلمة « تل »! لكنه ليس خبر المبتدإ ! فهو خبرٌ كاذبٌ ! فعبارة « والجدران تل » جملة اسمية معترضة ولكنها في موقعها من البيت تلقي بظلالها على المبتدإ ، ولا مناص من قراءة البيت بهذه الصورة أي « رحابة الميدان والجدران » = تل!

فكلمةُ تل لها ثقلٌ في العربية بسبب وقوعها في آخرِ البيت (end focus) وضغط اللام الأخيرة في اللام السّابقةِ لها ، بحيث تُصبحُ قيمتُها العروضيةُ صفراً ، ومن المحال أن يمهدَ ذلك القارئ للخبرِ الحقيقي الواردِ في الشّطر الثاني أي في الشّطرِ الآخر من البيت وهي « تبين ثم تختفي وراء تل » ! الشّاعر يقول إذن على مستوى الإحالةِ إن رحابة الميدان تبينُ ثم تختفي وراء تلال الجدران ! لكنه لا يقولُ هذا في الحقيقة الشّعريةِ — فالمعنى الإحالي هنا يصطَدِمُ مع المعنى الشّعري ولا بدَّ أن يعملَ المترجِم حسابَ ذلك وإلا خرج بمعنى لا هو إحاليٌّ ولا هو شعريٌّ . فماذا عساه يفعل ؟ قد يقول :

The vast square and walls are a hill
Appearing to disappear behind a hill !

إن هذه الصِّيغةَ تحتفظُ بالصورةِ الأصليَّةِ التي تتضمَّنُ الغموضَ الذي أشرت إليه ، ولكنها تنحرفُ عن المعنى الإحالي الذي هو :

The vastness of the square, the walls a hill,
Appearing to disappear behind a hill !

المعنى الإحالي وضعَ الجدرانَ في موضعِها الدَّلالي المحدَّدِ ، مع حذفِ فعل الكينونة الذي هو مجرد auxiliary وحذفه يسمى suppression وهو جائزٌ في الشِّعرِ ، وأبقى على الفعلِ في موضعِ الخبر ، باعتبارِ أن الخبر جملةٌ فعليَّةٌ ! وماذا عن اختيار ترجمة الرحابة بـ vastness بدلاً من spaciousness مثلاً ؟ هذه كلها اعتبارات تمثِّلُ ما أعنيه بمشكلاتِ الدَّلالةِ في مقابل المعنى الشِّعري !

فإذا انتقلنا إلى البيتِ التالي وجدنا مشكلةً حقيقيةً : وريقة ! ورقة صغيرة! ورقة كتاب أو كراسٍ ؟ ورقة شجر ؟ أم قطعة من الورقِ ؟ والورقة هنا مفعول به في صورةِ الفاعل – أي ما يسمى في النَّحو الحديثِ patient فهي تدور في الريحِ بينما تديرها الريحُ في الحقيقةِ ، أفعالُها تسمى في العربية بأفعالِ المطاوعةِ كقولك فتحت الباب فانفتح الباب ، فالعبارة هنا تتضمن فاعلاً هو مفعول به ، أي إنها رمزٌ واضحٌ لإحساسِ المتكلم بالضياع والضآلةِ لأنه في مهبِّ الريح ! لماذا رآها البطل ؟ أو لماذا قرَّر الشَّاعرُ أن يجعلهُ يلحظُها ويثبتها فيما التقطه وعيه من مشاهد ذلك الميدان في تلك الليلة ؟ وانظر إلى تتابعِ الأفعالِ المنسوبة إلى ذلك المفعولِ به وتواليها في عبارةٍ متماسكةٍ « دارت ثم حَطَّتْ ثم ضاعت !» فإذا قلنا إنها ورقةٌ مما يكتبُ عليه استحال تصغيرها بالإنجليزية ، و الأيسر أن نفترض أنها ورقةُ

شجر ، فربما لم تَكُنْ في حاجةٍ إلى تصغيرٍ ! هل هي إذن a scrap of paper طبقًا للمعنى الإحاليّ الظاهرِ ؟ أو a leaf التي قد تعني لحسنِ الحظّ ورقة من كتابٍ أيضًا ؟ أم هل نختارُ كلمةً مثل bit أو a small piece ! الاختياراتُ هنا لا يحكمُها بالقطعِ المعنى الإحاليُّ الدقيقُ بقدرِ ما يحكمُها تفسيرُ المترجمِ الذي يضعُ نفسَهُ في موضعِ الشّاعر !

وليست الأفعالُ المتتابعةُ سهلةَ الترجمةِ هي الأخرى ، فالشّاعر يقدّم شِبهَ الجملة « في الريح » . و هي prepositional phrase – عامدًا حتى ينتهي بـ « دارت » ، ويؤخّر شبهَ الجملة الأخيرة إلى مكانها الطّبيعي:

Circled, then landed, was lost in the alleys

إن circled in the wind غير circled in the air وتحديد معنى الرِّيحِ أيضًا يتوقف على الإحساسِ الذي يحدّدُ تفسيرَ حركةِ الهواء ! والذي يترجمها بالإنجليزية eddied من eddy بمعنى دوامةِ الرّيحِ يجعلُ حركة الهواءِ شبهَ ثابتةٍ في مكانٍ واحدٍ ، على عكسِ من يختارُ circled وهي الكلمةُ التي توسعُ من دائرةِ الحركةِ ، أما الذي يبتعدُ عن الإحساس بتأثيرِ فعلِ المطاوعَةِ الموحي به كأن يجعلُ الريحَ فاعلاً فيقول swept by the wind أو blown round and round by the wind أو حتى bandied up and down by the wind فهو سوف يبتعدُ تمامًا عن المعنى الشعري مهما اقترب من المعنى الإحالي !

و لنتأمَّلْ هذه الحيلةَ التَّركيبيةَ التي تسمى chiasmus في البلاغَةِ الإنجليزيةِ ، ونترجِمُها بمصطلح « العكس » أي إيراد بناءٍ للعبارةِ ينعكسُ في العبارةِ التالية :

في الريح دارت – ثم حطّت – ثم ضاعت في الدروب

لدينا هنا ثلاث وحدات : شبه جملة وفعل – ثم فعل – ثم فعل وشبه جملة – أي إن الوحدتين على جانبي الفعل ذواتا بنائين معكوسين، chiastic structure فهل يصرُّ المترجم على إبراز ذلك هكذا :

A leaf in the wind circled,
Then landed, was lost in the alleys

مما يتيحُ للنصّ الإنجليزي أن يمثلَ أيضاً ما يسمى بالتركيبِ السّائلِ fluid syntax بلُغةِ النقدِ الأدبيّ أو إمكان اختلافِ التّقطيعِ different segmentation بمصطلح اللُّغويّين ؟ ومعنى هذا أن يستطيعَ القارئ أن يقرأ البيتَ « وريقة في الريح » ثم يقِفُ – قبل أن يأتي بالفعلِ ، في الترجمةِ تماماً مثل الأصلِ ! والواضحُ أنني لا أقِفُ عند ترجمةِ الكلماتِ المفردَةِ فهذه أقلُّ ما يقلقُ بالي في ترجمةِ الشّعرِ ، فالدُّروبُ هي الشوارعُ على اختِلافها : طرقاتٌ واسعةٌ ، وحوارٍ وأزقةٍ وعطوفٍ ! وأقرب ترجمة لها هي ways – قياساً على قصيدة وردزورث Wordsworth المعروفة :

She dwelt among the untrodden ways

وإن كان عيبُ هذا الاختيار هو أن ways توحي بطرائق الحياةِ كقولك He must mend his ways أي لا بدَّ أن يحسِّنَ سلوكَهُ ! أو عليه أن يصلحَ من أخلاقِهِ ! والمعنى الإحالي هنا محالٌ ، فالمعروفُ أن كلمةَ الشارعِ ، نفسها تتضمَّنُ هذا المعنى فهي « الطريق الأعظم الذي يشرعُ فيه الناس عامَّةً » كما يقول « لسان العربِ » ، ولا أدري لماذا يتجنبها أهلُ المغرب فيطلقون على الشارع « الجادة » و « النَّهج » ، وهكذا كان يفعلُ خليل

مطران في ترجمته لشكسبير ، أمّا الدَّرب فالأصلُ فيه هو المضيقُ في الجبلِ ثمّ تطوّر المعنى فأصبحَ الطريقَ النافذَ ، ومنه اشتق التدريبُ أي تعلُّم الطّرائق والسُّبل ! ومن ثم أصبحَت الدُّربةُ صنواً للمِرانِ والمِراس . والاختياراتُ الإحاليَّةُ لا نهايةَ لها : فالإنجليز يطلقون شتّى الأسماءِ على شوارعِهم ، من avenue (إذا كانت تظلله الأشجار) إلى crescent إذا كان على شكل هلالٍ ، إلى cul–de–sac إذا كان زقاقًا إلى mews إذا كان حارةً مسدودةً ، إلى lane إذا كان سكةً من السِّككِ ، أو خطًّا في طريق، أو طريقًا ذا اتجاهٍ واحدٍ (مثل one–way street) لا كما شاعَ من أنها حارةٌ (وبينما نحن نجوزُ حارة : إذ فاجأتنا عندها سيارة) . إلى آخر القائمةِ التي تطولُ فيضيقُ المقامُ بها ! ولكن حتى road التي يظنُّ أنها مقصورةٌ على الشوارع الرئيسيةِ أو التي تربطُ بين المدنِ قد تطلق على شوارعَ جانبيةٍ نافذةٍ أي thoroughfare أو مسدودة ، وكلمة path ذات دلالاتٍ دينية ترتبطُ بالطريق القويمِ the straight path و pathway قديمة ، و footpath هو المدقُّ ، وهلم جرًّا * .

هل نعودُ إلى street ؟ أو نقنعُ بالكلمةِ الموجودةِ و حسب ، أي alleys ؟ الأهمُّ من هذا أن نلحظَ البناءَ العكسيَّ في « ظل يذوب / يمتد ظل !» أما الاستعارة الأولى فيسيرةٌ لأن لها مقابلاً في الإنجليزية هي to melt away والبناءُ هنا له مقابلٌ في قصيدة « الأرض اليباب » *The Waste Land* للشاعر

* قد تعني alley ما نسميه « الحتة » بالعامية ، أي the neighbourhood أو مجموعة الشوارع الصغيرة المتجاورة التي يعرف أبناؤها بعضهم بعضاً ، وهي تطلق صفة على قطة الشارع alley cat التي هي « بنت الحتة » مثل القصيدة المشهورة « سالي بنت حتتنا » Sally in our Alley ! وكلنا نعرف « مين قال لك تسكن في حارتنا ؟» وهي أغنية للمطربة شادية .

ت. س. إليوت التي شاعت ترجمتها بالأرض الخراب ، فإليوت يقول :

... Your shadow at morning striding behind you
or your shadow at evening rising to meet you

فالظِّلُّ حين « يمتد » وحين « يظهرُ » له مقابلُ بالإنجليزية ، ومع ذلك فالواضح أن « امتداد الظل » يتضمنُ إشارةً إلى الآية الكريمة ﴿ أ لَمْ ترَ إلى ربِّكَ كيفَ مدَّ الظِّلَّ ولو شاءَ لجعلهُ ساكنًا ﴾ (الفرقان – ٤٥) ومترجمو القرآن يذهبون أغرب المذاهبِ في ترجمتها ، فمارماديوك بيكتول يترجمها هكذا :

Hast thou not seen how thy Lord hath spread
the shade – And if He willed He could have made it still.

ويوسف علي يترجمها هكذا :

Hast thou not turned thy vision to thy Lord ?
How He doth prolong the shadow ! If He willed,
He could make it stationary !

وداود يترجمها هكذا

Do you not see how your Lord lengthens the shadows
Had it been His will He could have made them constant.

و رودويل Rodwell يتفق في نفس الفعل مع داود ، وأربري وغيره يترجمها extends وهكذا تتكاثرُ المعاني التي تعتبر مُضمرةً في كلّ محاولةٍ للإحالةِ هنا ، مع أن المعنى لا بدَّ أن يكون واحدًا ، وكلام الله ، على أي حالٍ لا يعلم تأويله إلا الله .

و إذا كنتُ أقول إن الكلماتِ المفردةَ هي أقلُّ ما يقلقُ بالي في ترجمة الشِّعرِ ، فذلك لأن الكلماتِ المفردةَ قَد تتعددُ دلالاتها خارج السِّياق ، ولكن السِّياقَ لا بدَّ أن يحدِّدَ هذه الدِّلالةَ ، ومن ثمَّ فالاهتمامُ يجبُ أن ينصبَّ على السِّياقِ . والسياقُ هنا يوحي بأن الظلالَ التي تنحسرُ (أو تذوب كما يقول الشاعر) وتمتدُّ لا ترجعُ إلى حركة مصدر الضَّوء (كما هو الحال في الآيةِ الكريمة ﴿ ثم جعلنا الشَّمسَ عليه دليلاً ﴾ ولا في إليوت فهو يشير أيضاً إلى الشروقِ والغروبِ) بل إلى حركةِ الجسمِ السَّائرِ ، فهل ترى ينتمي هذان الظِّلان إلى شخصٍ واحدٍ يقتربُ من المصباحِ فيذوبُ ظلُّه ثم يبتعدُ عنه فيمتدُّ ظله ، أم إلى عدة أشخاص ؟ وإذا كان ينتمي إلى شخص واحد فهل ينتمي إلى بطلِ القصيدةِ الذي يقتربُ من المصباح ثم يبتعدُ عنه ؟ فالبيت « ظل يذوب / يمتدُّ ظل » يتبعُهُ بيتٌ آخرُ يفسِّره هو « وعين مصباح فضوليّ مَل / دست على شعاعه لما مررت » ! الغموضُ هنا أساسيٌّ في الصّورةِ ولا ينبغي للمترجم أن يسعى لإزالتِهِ ، بل حبَّذا لو أبقى عليه وعلى التركيبِ العكسيِّ chiastic في البيت – مثلاً :

A shadow melts away,
While extends another

وهذا ليس منافيًا للنَّحو الإنجليزي ، ولكنه يتضمن قدرًا من التفسيرِ و لا شكَّ ، في while أو أي رابطٍ ، سواء كانَ رابط تبعيةٍ أو تنسيقٍ subordinating or coordinating مثل but و and . والخروج من المأزقِ بنُشدان الحياد إيثارًا للسَّلامة ليس حلاً مثاليًا– مثلاً :

A shadow melts away

Another stretches out

ولكنه حلٌ على أي حال ! وأحياناً ما يضيق بمترجم الشعر الحال فيصيح : من يبغي جمالَ الصّياغةِ العربيةِ فعليه أن يعودَ إلى الأصل ! ولكننا لا نصيخُ هذه الصيحات الغاضبة ، وأمامنا مشكلة « عين المصباح الفضولي الممل » !

« فضولي » ؟ أجل ! فهو يمزّقُ سترَ الظّلام ليفضح ! وهو لا يعنيه حال البطل ! إنه يتدخل فيما لا يعنيه ! فهو إذن intrusive أو على وجه الدّقّةِ intruding أكثرَ من كونِهِ inquisitive أو curious ! ولكن المعنى الأخير قائمٌ في الكلمةِ ولا شكٌ ، فعين المصباحِ التي تكشِفُ الخبيء ، وتهتك الستر تريد أن تعرفَ أيضاً ما حَدث! ولكن ما بال صفةِ « الملل » التى يضفيها الشاعرُ على المصباحِ ؟ لماذا يصفه بأنه « « ممل » ؟ هل يعني أنه لا إثارة به ولا جِدّة ولا رونق ؟ ومن ثم فهو dull ؟ أم أنه رتيبُ الضّوءِ يبعثُ على الملل‹? monotonous and thence boring › المشكلة هنا أن dull (وشبيهاتها مثل lacklustre) قد تنسحب على الضّوءِ نفسِهِ الذي ربما كان باهراً قويّا نفّاذاً ! والدليلُ على قوة الضوءِ إحساسُ البطل به باعتباره شيئاً ماديّا « دُست على شعاعه لما مررت !» إنه ليس قطعاً faint أو dim ، وصفةُ المللِ تنطبق دون شكٌ على الإحساس لا على الضوء ، فكأنما يشيرُ البطلُ إلى لونٍ من السأمِ والضّجرِ القريبِ من صفة الـ weariness — و من ثمّ فهي تمثّلُ انعكاساً لحالتِهِ هو التي ينقلها إلى المصباح !

هل نقول إذن :

The eye of a boring intrusive lamp
On whose beam I trod
As I passed on ?

أم نقول :

The inquisitive eye of a bored lamp ... etc.

وفي هذه الحالة نكونُ قد استخدمْنا حيلةً بلاغيّةً إنجليزية هي تبادلُ موقِعَي الصّفةِ والموصوفِ transferred epithet بحيث يكون السَّئِمُ الضَّجِر هو البطلَ لا المصباح !؟ أم هل تستبدل كلمة peeping بصفة الفضولي ، أي المتلصّص الذي يسترق النَّظر ؟

وما نكاد نفرغ من مشكلةِ الكلماتِ المفردةِ حتى تواجهَنا مشكلةُ التركيبِ: ما شأن هذا المصباح ؟ وبالمناسبةِ فإن lamp الإنجليزية لا تعني اللمبة الكهربائيةَ بل المصباحَ كلّه ، أو حتى الأباجورة ، أما اللمبة فاسمها bulb ، وعمود النور هو lamp post – وكلمة bulb كما هو معروفٌ اختصارٌ لتعبير electric bulb – فهل ترى يقول البطلُ إنه كان هناك مصباح وحسب ؟ أم هل نفترضُ عطفاً على البيتِ السابقِ « يغيب .. ويمتد » ؟ قد يلجأ المترجمُ الإنجليزي الحديث إلى اشتقاقِ فعل من إحدى الصفات ، وهذا شائعٌ بل متفشٍّ إلى حدٍّ مذهلٍ ، وفيه ما فيه من تجنٍّ على الأصل ، كأن يقول :

The eye of a dull lamp
On whose beam I trod, passing by,

Peeped out curiously

وجمالُ الصياغَةِ هنا مع القافية الطبيعية ، لا تمثِّلُ الحلَّ الأمثلَ ، فالمترجمُ يحاولُ أن يتقمّص المعنى الشعري ويتمثله مع الحد الأدنى من التفسيرِ، وهو هنا يتجاوز هذا الحدَّ !

وحلُّ هذه المشكلةِ يفضي إلى مشكلةٍ أخرى هي « جاش وجداني بمقطعٍ حزينٍ » وهو سطرٌ ذو صعوبةٍ خاصةٍ بسبب الصورة الدّفينةِ sunken image أي التي تحملُها كلمةُ جاش ، فهي كلمة عسيرةٌ بالغةُ العسرِ ! هل المقصود أن وجدانيَ (بمعنى مشاعري أو أحاسيسي) فاضَ ، وهو المعنى القريب ؟ أم المقصود هو المعنى الأصلي بمعنى « ارتفع » ؟ والوسيط يأخذُ من لسانِ العربِ ما يراه شائعاً ولكن اللّسانَ يضعُ المعاني في تسلسلٍ منطقيٍّ مُقْنعٍ ، فارتفاعُ البحرِ يعني هياجَهُ ، وجيشانُ العينِ ارتفاعُ الدمع فيها ، وجيشانُ الماء تدفُّقُهُ ومن ثم يأتي معنى الغليانِ ، وكذلك المعنى الأصيلُ في الكلمةِ وهو الغثيان أو التقيؤ نتيجة ارتفاع الطعام إلى الفم !

وكذلك يأتي معنى الفزعِ والجزعِ ! المعنى القريبُ هنا هو تحرُّكُ مقطعٍ من أغنيةٍ أو قصيدةٍ في داخلِ نفسِهِ ، أي ارتفاع مدِّ الحزنِ في أعماقِهِ دون أن يفيضَ !

هذا الإيجازُ الذي يسمّى في البلاغَةِ الإنجليزيةِ ellipsis (ويترجِمُ المصطلحَ مجدي وهبة بإيجازِ الحذف) يفرض على المترجِمِ أن يختارَ ما حُذِفَ لإكمالِ المعنى ، فإذا كان المقطعُ موسيقيّا حدَّدَ ذلك (a sad tune)

وإذا كان شعريًا أفصحَ عنه (a couplet, a stanza) أما الجيشانُ فاختياراته يحدِّدها تفسير ما حَدَثَ في الوجدانِ وهل الوجدانُ هو القلبُ heart أم النفس soul وكلاهما يستعملان في الشّعرِ كنايةً عن الوجدان ؟ مثلاً :

A sad tune reverberated in my heart,
No sooner started than suppressed

وفي هذا أيضًا ما فيه من تفسيرٍ – أو :

My soul overflowed with a sad tune,
But it hardly rose before I was stopped

وفيه تفسيرٌ أكبرُ – أو :

A sad couplet echoed in my mind,
But it was soon interrupted.

ولنا أن نضيفَ تفسيراتٍ أخرى إلى ما لا نهاية !

وأخيرًا لن نقف إلا عند كلمة « يعي » في عبارة « الحارس الغبي لا يعي حكايتي » هل قصَّ البطلُ قصَّته عليه فلم يستطعْ الحارس لغبائه أن يفهمها ؟ أم هل يقصد الشاعر فحسب أن الحارس لا يعْرِفُ الحكاية أي الموضوع ، وهو غبي لأن البطلَ يرى أن حراسَ المدينةِ لا بدَّ أن يكونوا أغبياء ماداموا لا يدركون مثلَ هذه الأمور ؟ والإحالةُ هنا لن تشفي الغليلَ فليس الوعي هنا هو المقصودُ ، ولكن المقصودَ هو المعرفةُ وحسب ، ولحسن الحظّ يوجدُ في الإنجليزية ما يقابلُ ذلك تمامًا :

The stupid guard is not aware of my plight

فتعبير is not aware معناه ببساطة لا يعرف ، رغم أن الـ awareness هو الوعي ! أما الحكايةُ فقصةٌ أخرى . ويكفي ذلك .

(٣)

الدّلالةُ إذن هي المعنى الإحالي ، والمعنى هو كلُّ ما نخرجُ به من النّصِّ الأدبي من معانٍ لا تَكْمُنُ فقط في دلالاتِ الألفاظِ ، فتَكرارُ ياء النسبةِ في حكايتي ، وغرفتي ، ومدينتي في آخرِ القصيدةِ مقصودٌ به تأكيد مفارقَةِ عدم الانتماء ! ونحمدُ الله على أن الشّعرَ كلّه ليس معقّداً هذا التعقيد ، فهناك قَصائدُ ميسرة المأخذِ ، ولكن القصيدةَ التي تستولي على الذّهنِ وتعيشُ في الذاكرة ، ويجيشُ بها الوجدانُ ، هي التي تتضمّنُ مشاكلَ تجعلُ ترجمتَها معضلةً كأداء !

المعنى الشعري

والمعنى الشعري إذن هو مجموعُ الخصائص التي تميّزُ الشّعرَ عن النثرِ العلمي ، أو تميزُ الأسلوبَ الأدبيَّ عن غير الأدبي ، وأودُّ أن أؤكّد هنا أن الأسلوبَ الأدبي لا يعني وجودَ لُغةٍ خاصّةٍ بالأدبِ ، ولا يعني قطعاً وجودَ أسلوبٍ أدبي واحدٍ ، ولكن استعمالَ اللُّغةِ في الأدبِ قد يختلفُ عن استعمالِ اللُّغةِ في الكتابةِ العلميّةِ ، كما تعرّضتُ لذلك في غيرِ هذا المكان ، ولكنني أحاولُ هنا فحسب أن أرصدَ جانباً لم يتعرّضْ له الكثيرون وهو على تعبير ريتشاردز « معنى المعنى » *The Meaning of Meaning* ذلك الكتابُ القديمُ الذي ما فتئ يطلُّ علينا بالجديدِ كلَّ مرّةٍ نقرؤه !

لقد أطلت في تحليل هذه القصيدة القصيرة عامداً ؛ لأنني لستُ من المولعين بالنّظريات ، فالنظرياتُ لاحقةٌ على العمل ، وهي لا يضعُها المفكّرون لكي يطبقَها الممارسونَ بل يخرج بها الدّارسونَ من ممارسةِ الممارسينَ ، وأظنُّ أن ما ذكرته من خلالِ هذه الرحلة الشّاقّةِ بين أبياتٍ معدودةٍ كفيلٌ بتبيانِ صعوبةِ النّصّ الذي قد يبدو لأوّلِ وهلةٍ يسيرَ الفهمِ عاطلاً من حيلِ الصّنعةِ ! وربما كان تركيزي ينصبُّ على الألفاظِ وتراكيبِها أكثر من الأنماطِ النغمية والإيقاعية ، لأن هدفي كان تبيانَ الفارقِ بين المعنى الدّلالي الذي أسميته المعنى الإحالي والمعنى الشّعري الذي عرّفته الآن . ولكن السؤال يظلُّ قائماً : هل يختلف المعنى الشعري باختلافِ المترجِمِ ؟ أي أننا حتى لو استطعنا تحديدَ المعاني الإحالية للألفاظِ والتراكيبِ في قصيدةٍ ما فهل نستطيعُ تحديدَ معناها الشعري أيضاً بحيث نتوقّعُه في كلّ مرّةٍ تترجَمُ فيها إلى لغةٍ أخرى ؟

التفرقةُ التي سبق أن ذكرتها في أول المقالِ بين ما يسمى بالألمانية Sinn und Bedeutung تتولى الإجابةَ على ذلك . فالكلمة الأولى Sinn التي نترجمها بالإنجليزية sense تعني المعنى المعجميّ للكلمة أي تعريف الكلمةِ إن كان لها تعريفٌ محدَّدٌ مطلقٌ ، وهو ما لا بدَّ من الإقرارِ به في الترجمةِ العلميّةِ ، أما الإحالة Bedeutung التي ترجمتها بـ reference فهي إشارة هذه الكلمةِ إلى شيء بعينهِ . وهذا من أشقّ الأمور – كما بيّن تحليلي السّابق للقصيدة – حتى ولو كان الكاتبُ بالغَ الدّقّةِ ، لأن اللّغةَ ملكٌ مشاعٌ للبشرِ في أماكنَ كثيرةٍ وعصورٍ كثيرةٍ ، ومن ثمّ فاختلافُ الصورةِ التي تفد إلى الذّهن عند قراءةِ نصٍّ أدبيٍّ أمرٌ محتومٌ . فهل ينطبقُ ذلك أيضاً

على العناصرِ الأدبيةِ الأخرى التي تعتبر من صُلبِ القصيدة ؟ هل ينطبقُ على الوزنِ مثلاً ؟ وإذا كانت المعاني الإحاليةُ تختلفُ من مكانٍ إلى مكان ومن زمانٍ إلى زمان ، فهل يختلفُ إيقاعها كذلك في معناه المطْلَقِ والإحالي ؟

الإجابة هنا ستكونُ قطعًا بالإيجابِ ، فموسيقى الشعرِ لها معنى ، ولكنه معنى لا ينفصِلِ عن الألفاظِ بتراكيبِها القائمةِ ، والمترجِمُ الذي يبغي الأمانةَ لن يفعلَ إزاءها ما يفعله مع الدّلالاتِ الإحالية ، أي أنه لن يحيلَ السّامعَ إلى واقعٍ خارجيٍّ ، ولو كان ذلك نغمًا مجرّدًا أو مجموعةً من النبراتِ أو الصُّعودِ والهبوطِ في الصّوتِ ، أو سلسلةٍ من الإيقاعاتِ المتواليةِ ، فهذه ترتبطُ ارتباطًا وثيقًا بالكلماتِ التي توحي بها ، وأهم من ذلك كله فهي ترتبطُ باللُّغةِ التي أَلِفت بها ، والتي لا يمكنُ فصلها عن ثقافَةِ المؤلّف والقارئ والمجتمع والعصر . وإذن فلا معنى للمضاهاةِ بين الأوزانِ الشّعريةِ في ذاتِها ، أي محاولة الموازنةِ بين الخبب مثلاً (في القصيدة التالية) وأي بحر أجنبي آخر * :

سلّة ليمون
تحت شعاعِ الشّمسِ المسنون
والولد ينادي بالصّوتِ المحزون
عشرونَ بقرشٍ بالقرش الواحدِ عشرون !

الصُّورةُ مصريّةٌ صميمةٌ ، وهي مهما تبلُغْ براعة المترجمِ ، لن تَنقُلَ إلى

* انظر الفصل الخاص بترجمة الإيقاع في هذا الكتاب ، ص ٩١ .

ذهن القارئ الأجنبي ما تنقله إلى ذهنِ القارئ العربيِّ ، بل لن تنقلَ إلى ابن المدينة ما تنقله إلى ابن القريةِ ، أو من يعيشُ في بلدٍ عربيٍّ لم يشهدْ فيها هذا المشهد ! فالقارئ الأجنبيّ عندما يقرأ :

A basketful of lemons
Under the sharp beams of the sun,
And a boy plaintively cries
Twenty for a penny, for a single penny twenty !

سوف يتصور سلة كبيرة مملوءة بالليمون الضخم الذي تنتجه أوربا أو ما نسميه نحن « لمون أضاليا » (وربما كانَ أصلُ الكلمة أناضوليا) ولن يتصورَ مهما يشتط به خياله معنى « المسنون » فكلمة sharp التي تفيد حدة النصل القاطع لا تخلو من الإشارةِ إلى قرينتِها التي يعرفها كلُّ مسلمٍ في الآية الكريمة ﴿ ولَقدْ خلقْنا الإنسانَ من صَلصالٍ من حمإٍ مَسْنون ﴾ (الحِجْر – ٢٦) والتي اختلف الشُّرّاحُ في معناها واختلف المترجمونَ كذلك أيضاً ، فبكتول يترجمها We created man of potter's clay of black mud altered

ويترجمها يوسف علي هكذا :

We created man from sounding clay
From mud moulded into shape

و يترجمها داود

We created man fron dry clay, from black moulded loam

و رودويل :

We created man of dried clay, of dark loam moulded

وهكذا يفعل أربري وأسد وغيرهما ، بينما يورد الصابوني في مختاره ما ذهب إليه الجمهور من أن المسنونَ هو « المتغير » وهو المعنى الذي ترمي إليه الكلمتان altered و moulded ولكن ابن كثير يقول :

من « حمإٍ مسنون » أي الصلصال من حمإ ، وهو الطينُ ، والمسنونُ الأملس ، وروي عن ابن عباس أنه قال هو الترابُ الرَّطْبُ ، وعن ابن عباس ومجاهدٍ أن الحمأ المسنون هو المنتن ، وقيل المسنون ههنا المصبوب.

والواضحُ من الراغب الأصفهاني وغيره أن المسنونَ تستندُ في اشتقاقها إلى السُّنّة ، أي سن القانونِ والنُّظمِ التي تحكمُ الخَلْقَ ، فهي أقربُ ما تكون إلى معنى rule-informed أو proportionate باللُّغة الإنجليزية الحديثة، أي أن يخضعَ لِسُنَنٍ وقواعد تحكم تناسبهُ وعلاقاته الدّاخليّة ، والغريبُ أن هذا المعنى على بعدِه عن المعنى الأول يأتي إلى الذّهنِ بسببِ القافيةِ ! فسورة « الحِجْر » تنتهي آياتها بنفس روي القصيدة ، وتكاد توحي موسيقاها الدّاخليّة بما يحيلنا الشّاعرُ إليه ! خصوصاً الآية التالية مباشرة وهي ﴿ والجانَ خَلقْناه من قبلُ من نارِ السَّموم ﴾ (الحجر – ٢٧) وقد يربط القارئ المُلِمُّ بالتراثِ في ذهنِه بين نار السموم والإحساس بشعاع الشمس المسنون ، وقد لا يفعل ، ولكن الإيقاع هنا يقوم بدورٍ حاسم !

فالبحرُ هو بحرُ الخببِ الجديدِ ، وهو الصُّورةُ المعاصرةُ للمتداركِ ، الذي قيل إن الأخفش قد أضافه إلى بحورِ الخليل أو استدركَ الخليلَ فيه فسمي المحدث أو المتدارك ، وهو بحرٌ قريبٌ جدًّا من النّثرِ ويستخدمُ كثيراً في

المسرحِ ؛ بسبب اعتمادِهِ على حرية الزِّحاف ، التي تجعلُهُ كما يقولُ الدكتور أحمد مستجير (استناداً إلى كتاب شكري عيّاد ومن اتبعه مثل كمال أبو ديب وسيد البحراوي) بحر سببٍ لا بحر تفعيلة ، أي أنه يعتمدُ على الوحدةِ الصغرى للإيقاع - أصغر وحدة - وهي الحركةُ والسُّكونُ أو الحركتان المتواليتان - كقولك « لم تر » - لم = حركة وسكون و « تر » = حركتان ، وبذلك جاز فيه ما لا يمكن أن يجوز في بحور الشعر الراسخة أو المعتمدة ، وهو توالي خمسُ حركاتٍ أو سبعةٍ بل وفي بعضِ الأحيان تسعة ! وانظر إلى الشطر الأول من البيت الأول : « سلة ليمون » - أربعة أسبابٍ - خفيف أي حركة وسكون ، ثم ثقيل أي حركتان، ثمَّ ثقيلان !

ولاحظ أيضاً تأكيدَ السُّكونِ الأخيرة بحرفٍ ساكنٍ قيمتُهُ العروضية صفر ، لأنه لا يجوزُ تتابعُ السُّكونين فتكون النتيجةُ حرفَ علّةٍ ممطوطاً بلا نهاية ! وكذلك يبدأ البيت الثاني والثّالث بتفعيلةٍ جديدةٍ هي فاعلُ ثمَّ تتلوها ثلاث تفعيلاتٍ كلها أسبابٌ ثقيلةٌ تنتهي بنفسِ التأكيدِ للسُّكونِ الأخيرة !

لن يستطيعَ المترجِمُ إذن أن ينقلَ هذا الإيقاعَ مهما تبلغْ مهارته ، بل هو غيرُ مطالبٍ به ، فهو هنا يفعل ما أسميه بالتحويلِ الفنّيِّ تفريقاً له عن التحويل اللُّغوي الذي أشرت إليه في صدرِ المقالِ ، أي تحويل الأنغامِ العربية إلى ما يقابلُها بالأنغام الإنجليزيّةِ ، لأنه حتى لو استطاعَ أن يأتيَ بنفسِ الأنغامِ فلن يستطيع القارئ الإنجليزي تذوقَها ! وحتى لو أتى بالأنغام المجردةِ التي اكتسَتْ ثوبَ الحروفِ الإنجليزية ، فكيف يأتي بتتابع الحروف السينية والشّينية (sibilants) - « شعاع الشمس المسنون !» - « عشرون

بقرش بالقرش ... عشرون » !؟ ثم كيف يحيل القارئ الأجنبي إلى أنغام كتاب الله العظيم ؟

إن المعني الشعري يعتمدُ إلى حدٍّ كبيرٍ على هذا الإيقاع ، والإيحاءُ القرآنيٌّ ليس مُتَعَمَّداً ولا أعتقدُ أن الشاعِرَ كان يقصدُه ، ولكن وجوده لا يمِكنُ إنكارُه وإيقاع ﴿ من صَلصَالٍ من حمإٍ مسنون ﴾ ينتمي إلى بحرِ الخبب ، والشّاعرُ يحاكيه على أعمقِ مستويات اللاوعي ، والاختلافُ في المعنى يؤكد قيمة التناص intertextuality أي إحالة نصٍّ حديثٍ إلى نصٍّ قديمٍ أو حديثٍ ، وإشارته إليه بحيث يلقي الضوءَ على معانيه . والإحالةُ الفنيةُ إذن تتضمّن ما أسميه بالتحويل الفني عند التّرجمة ، فالمترجمُ الأجنبي يقوم في هذه الحالة بتحويلِ ما يدركهُ من إيقاعاتِ النصِّ العربي إلى ما يقابله ويمكّنُ أهل لغته من تذوقِهِ .

و هذه هي الإجابةُ على السؤالِ الثاني ، أي ما هو الهدفُ من التّرجمةِ الأدبيةِ ؟ وتطبيق ذلك أيسرُ على التّرجمةِ من الإنجليزية . فالمترجِمُ العربيُّ يستوعبُ النصَّ الأجنبيَّ بعد دراسةِ أعوامٍ وأعوامٍ ثم يقدّمُ ما يراه المقابل الذي يستطيعُ أهل العربية أن يتذوقوه ، فمثلما فعلت جانيت عطية عندما أخرجت أنغامَ أحمد شوقي وقوافيه في ترجمتِها الرّائعة لمجنون ليلى بالإنجليزية ، يحاول مترجمُ شِكسبير الملمُّ بالشعرِ العربيِّ وعروضِهِ أن يخرج موسيقى وقوافيَ شاعر الإنجليزية الأكبر ، وهاكم نماذجَ نختتم بها حديثنا عن التحويل الفني الذي يشرحُ معنى الإحالة الفنيَّةِ والمعنى الشّعري .

يقول شكسبير :

If music be the food of love, play on,

Give me excess of it, that, surfieting,

The appetite may sicken, and so die.

That strain again ! It had a dying fall :

O, It came o'er my ear like the sweet sound,

That breathes upon a bank of violets

Stealing and giving odour ! Enough, no more;

ومن ترجَمَ هذه الأبيات لينقل معناها الإحاليَّ يكونُ قد ضحّى بقوة إيقاعِها، وقدرتِها على تجسيدِ معنى شعريّ يحدد معنى المسرحيةِ كلِّها ، وهي هنا **اللّيلة الثانية عشرة** ، أما ترجمتها نظماً فهي أقدرُ ما يكونُ على تجسيدِ ذلك :

إن كانَتِ الأنغامُ قوتًا للغرامِ فاعْزفوا ثمَّ اعْزفوا

وأتخِموا شهيّتي حتّى إذا غُصَّتْ

فربّما اعتلّتْ وماتَتْ !

هيا أعيدوا ذلك اللّحنَ الذي يَهْوى فيذوي !

آه لقد مرَّ على أذني كصوتٍ ذي أريجٍ يتنفّسْ !

قَد جاءَ يسترقُ الخُطى فوق البنفسجِ في الرُّبا

ويشيع أنفاسَ الشّذا – لا بل كفاكم !

والغريبُ أن التّرجمةَ الشّعريَّةَ على صعوبتِها تتيحُ للمترجِمِ اختياراتٍ أكبر من حيث المعاني الإحاليّةِ والشّعريةِ جميعًا ! فمترجِمُ الشّعرِ يحرّر خيالَهُ

مما ارتبطَ في ذهنِهِ من كلماتٍ عربيَّةٍ بكلماتٍ أجنبيَّةٍ تكادُ لطولِ التصاقِها أن تشبـهَ الأزواج الكاثوليكيين – لا طلاقَ بينهم – وتفـوقُهم في أنه لا طلاقَ بينها ولا زواج مع غيرها حتى بعد الموتِ ! فكلمة food الإنجليزية ترتبطُ في الأذهانِ بالغذاءِ ، أو بالطعامِ ، وتترجمُها الأممُ المتحدة بصيغة الجمع ، أي بكلمة « الأغذية » – ولكن المعنى هنا هو ما يقْتاتُ عليه الغرامُ ، ما يمسِكُ رمقَهُ ويقيم أودَه ، فهو القوتُ لا الطعام مهما يكُنْ طعمه ! وقِسْ على ذلك الموسيقى التي قد تعني الألحانَ أو الأنغامَ وفقاً للموقفِ الشّعري ! ومترجِمُ الشعر يخضع أولاً للموقف في العمل الأدبي : هل odour هو العبيرُ أم الشّذا أم الأريج ؟ إنه يعتمدُ هنا على تراث العربية الزاخر ينهل منه ، وقد تكونُ الصياغَةُ العربيَّةُ هي الحكم في ذلك ، فالتّناغمُ الموسيقي يفرضُ الكلمة في « ويشيع أنفاس الشّذا » ولو استبدلت كلمة أخرى بها ما حلّت محلّها كما ينبغي !

ويتوقف اختيارُ البحر metre كذلك على الإحساس بالموقفِ في العمل الأدبيّ ، فهو هنا رجزٌ على نحو ما يقولُ شكسبير على لسان الذهب :

All that glisters is not gold
Often have you heard that told
Many a man his life hath sold
But my outside to behold.

مــــا كلُّ براقٍ ذَهَبْ
مــثل يدور على الحِقَب
كَمْ بـــاعَ شَخْصٌ روحَه

كيـمـا يُشـاهِدُني وحـسـب

ولكن البحر يتغير عندما يقول شكسبير على لسان « الفضة » :

The fire seven times tried this
Seven times tried that judgment is
That never did choose amiss.
Some there be that shadows kiss
Such have but a shadow's bliss :
There be fools alive, I wis,
Silver'd o'er; and so was this.
Take what wife will you to bed,
I will ever be your head :
So be gone : you are sped

صهرتني الأيدي مرّات سبعاً في النّارِ
فتطهر حكمي مرّات سبعاً
حتى ما أخطأ يوماً في أمر خيار
لن يسعدَ من لَثِمَ الأوهام
إلا بنعيم الأحلام
كم من حمقى لونُ الفضّةِ يكسوهم
وأنا منهم
فاصحَبْ من شِئْتَ إلى مخدع عرسِكَ
لن تخلَعَ رأسَ الأحمقِ من رأسِك
آن أوانُ رحيلِكَ

فامضِ لحالِ سبيلِك !

ثم يتغير البحرُ كذلك عندما يقولُ شكسبير في غناءٍ بين مطربٍ والجوقة:

Tell me where is fancy bred
Or in the heart or in the head ?
How begot, how nourished ?
Reply, Reply
It is engender'd in the eyes,
With gazing fed; and fancy dies
In the cradle where it lies.
Let us all sing fancy's knell :
I'll begin it, – Ding, dong, bell !

ما أصْلُ وَهْمِ الحُـــب　　في العَيْن أم في القَلب
قُلْ كيفَ يولدُ .. قُلْ !　　وكيف يرتوي .. أجبْ
أجِبْ ! أجِبْ !
العينُ مـولـــدُهُ　　فـبنظرةٍ يُـــرْوى
لكِـــنَّهُ يَـــذْوي　　ويَضـيعُ في لحظَـــه
انْعـوهُ يا صَـحْبـي　　ولأبْتـدي الأتـــراحْ
وشاركوني الدمـع　　حزنًا عـلى مـــا راحْ
لهفي عَلى ما راحْ

والبحرُ يتغيَّر طبعًا بتغيُّرِ موقعِ الشِّعرِ في الدِّراما ، ولكن هذه النماذجَ تكفي لإيضاح موضوع هذا المبحث .

الفصل الثاني
التَّرجمة ومستويات اللُّغة

لم تَكُن اللُّغةُ العربيَّةُ لغةً موحَّدةً على مدى تاريخِها الطويل ، وأنا لا أعني بذلك اختلافَ اللَّهجاتِ العربيَّةِ ، ولكنني أقصدُ أن الانفصالَ بين لُغة « الأدب الرَّسمي » و لُغة الحياةِ اليوميَّةِ كان قائماً بدرجاتٍ متفاوتةٍ منذ أقدمِ العصورِ ، (وليست اللغة العربية فريدةً في هذا) ولكننا لا نستطيع أن ندركَ درجاتِ هذا الانفصالِ و أشكالِه ؛ لأن هَمَّ الرُّواةِ و المؤرخين كان الحفاظَ على الأدب « الرسمي » و اللُّغَةِ الرَّسميَّةِ وحدَها دون المستوى الآخر .

فالشِّعرُ الذي حفظَهُ لنا الرُّواةُ ومن بعدِه النَّثر الفني المسجَّل في الكتبِ كانا يمثِّلان التيارَ الرئيسيَّ الذي تصبُّ فيه تقاليدُ الأمَّةِ العربيَّةِ وأعرافُها ، وهي لا تقتصِرُ على التقاليدِ اللُّغويةِ والأدبيةِ بل تتخطَّاها إلى التقاليدِ الاجتماعيَّةِ والإنسانيةِ العامَّةِ ، وكانت جميعًا ترصدُ أبعاد الشَّخصيَّةِ العربيَّةِ وتحافِظُ عليها . فكانَ التعليمُ الرسميُّ يبدأ بتعلُّمِ اللُّغةِ ، وكانت مباحثُ اللُّغةِ والأدبِ المختلفةُ تمثِّلُ الفروعَ الأساسيَّةَ للعلمِ الذي يتلقّاه المتأدِّبُ في صباه وهكذا كان همُّ المجتمع بصفةٍ عامَّةٍ – هو الحفاظَ على هذا التُّراثِ وصيانتِهِ من « كلام العامة » خصوصاً بعد التوسُّعِ الكبير – جغرافيّا

وحضاريًا - في القرونِ الأولى للهجرة ، والتفككُ الكبيرِ أيضًا فيما يسمى بعصرِ الانحطاط.

ولهذا فنحنُ دائمًا ما نَجِدُ في الكتبِ التي جَمَعَ فيها أصحابُها تراثَ السلفِ إشاراتٍ إلى من قال كلامًا « أصاب » فيه أو « أخطأ » أو إلى عجمةِ هذا الشاعر أو ذاك ، وأحيانًا تفلت من أيدي الرُّواة عبارات بل فقرات كاملة على ألسنةِ من يَرْوُون عنهم يختلِفُ فيها مستوى العربيَّةِ اختلافًا بَيِّنًا عن مستوى الشّعرِ المسجَّلِ في الكتبِ بل عن مستوى النَّثرِ الذي يستخدمه الرّاوي نفسه . ولا داعيَ للإفاضة في هذا فقد أثبته دارسو الأدب الشعبي العربي (مثل حسين نصار وعبد الحميد يونس وغيرهما) ، فكل ما أريدُ أن أوضِّحَهُ هو أن التيّارَ الرَّسميَّ للأدبِ العربيِّ (واللغة العربية) كان يخفي دائمًا تيّارًا آخر لا يقلُّ عنه أهميَّة ، وهو إذا كان ينفصلُ عنه انفصالاً خارجيًا (أي إذا كان الرُّواة والمؤلّفون يفصلونَ بين التيارين في كتبهم) ، فهو يتّصِلُ به اتّصالاً داخليًا وثيقًا لأنه « يغذيه » ويبقي على حيويتهِ . وفي ظنّي أن دراسةَ تطوُّر اللُّغةِ والأدب لن تكونَ كاملةً ، ولن يكونَ لها المعنى الذي نرجوه إلا إذا ربطْنا بين التيّارين .

وعلى مرِّ القرونِ تطوَّرت اللُّغةُ المستخدمةُ في الحياة اليومية ، وفشى فيها الكثيرُ مما كان أعجميًا أو مما جرى على ألسنةِ النّاسِ من ألفاظٍ وتراكيبَ ومعانٍ وقيمٍ بلاغيةٍ وأشكالٍ أسلوبيَّةٍ بل وتغيرت بعضُ الأصواتِ العربيَّةِ (كما أثبَتَ ذلك الدكتور رمضان عبد التواب) وأقبلَ الكثيرُ من الكُتّابِ على استخدام اللُّغةِ المتطوّرة التي اكتسبَتْ بالتدريجِ احترامَ النقادِ (رغم وجود نفرٍ في كل عصر لا يقبلون إلا القديمَ ، وينفرون من كلِّ جديدٍ)

حتى جاء يومٌ ابتعدت فيه اللُّغةُ الأدبيةُ القديمةُ ابتعاداً واضحاً عن أقلامِ الأدباءِ ، وأصبحَت اللُّغةُ المتطورةُ هي المستخدمةُ في إبداع الأدباءِ بصفةٍ عامَّةٍ .

والواقعُ أن لُغةَ العامَّةِ أي اللَّهجة العربية المحلية التي تختلف من بلدٍ إلى بلدٍ لم تكن يوماً بمعزلٍ عن هذا التطور بل إنها كانت دائماً من العوامل الحاسمة في إحداثه ، فهي تُسْتخدَمُ في الحديثِ اليوميِّ وفي التفكيرِ وفي الإحساس والتعبيرِ عن المشاعر . ولذلك فقد كانت أقربَ إلى الألسنةِ العربية من « اللغة الرسمية » التي يتعلمها الصبيانُ في المدارس ، وكثيراً ما فرضت نفسها على صور هذه اللغةِ و قوالبها فَغَيَّرتْها من وقتٍ إلى وقت ، طوراً بالإضافة (بإضافة ألفاظٍ وتراكيبَ جديدةٍ تقتضيها المعاني والمفاهيمُ الجديدةُ) وطوراً بالتعديلِ (الذي كان القدماءُ يعتبرونه تحريفاً وتشويهاً) وطوراً بتقديمِ المقابل الجديدِ لشكلٍ من أشكالِ التَّعبيرِ القديمِ أصبحَ مهجوراً لبعدِ العهدِ به ولظهور « سياقات » حيويَّةٍ (حياتية) جديدة تتطلب العربيَّةَ العاميَّةَ لا العربيةَ القديمة .

وهكذا نرى أن لدينا ثلاثةَ مستوياتٍ متداخلةً للُغةِ العربيَّةِ : أوَّلها هو مستوى اللُّغةِ الأدبيَّةِ القديمةِ ، وثانيها هو مستوى اللُّغةِ المعاصرة التي أصبحَتْ تستخدَمُ في الأعمالِ الأدبيَّةِ الحديثَةِ والمترجمة ، وثالثها هو مستوى العربيَّةِ العاميةِ ، أو ما أسميته في دراستي بالإنجليزية « العربية المصرية »(Egyptian Arabic) * وهي تستخدَمُ أيضاً في الأعمالِ الأدبيَّةِ

---

* انظر :

M. Enani: *The Language of Arabic Fiction: An Introduction to Modern Standard Arabic* , in *The Comparative Tone*. Cairo, 1995.

الحديثةِ إمّا وحدَها أو في سياق اللغةِ المعاصرة.

وقد كنتُ عرضت مذهبي في ترجمةِ النُّصوصِ الأدبيَّةِ العالميَّةِ في مقدمتي لترجمة مسرحية شكسبير « **تاجر البندقية** » قائلاً : إنني لا أعترفُ بأي حواجزَ تفصلُ بين هذه المستويات فصلاً خارجيًا ، فالقارئ العربيُّ ينتقِلُ بينها بصورة طبيعيَّةٍ وتلقائيَّةٍ ، كما قلت إنني أوجِّهُ عملي الأدبي إلى القارئ المعاصرِ الذي درج على دراسةِ القديمِ وهو يتحدَّثُ العاميَّةَ ، ويستخدِمُ في حياته اليومية العربيةَ المعاصرة التي تقبل شتّى ألوانِ التعبيرِ القديمةِ والعاميَّةِ لأنها تمثِّلُ التيارَ الرئيسيَّ للعربيةِ في عصرِنا هذا . ولكن كلَّ نصٍّ أدبيٍّ يأتي معه بصعوبةٍ جديدةٍ. فما هي الصعوبةُ التي تأتي بها مسرحيَّة مثل « **يوليوس قيصر** » وكيف نحاول حلّها ؟

الصعوبةُ ذات شقَّين – أما الشّقُّ الأول فيتَّصِلُ بمفهومِ لغة الأدب ، وأما الثاني فيتعلّقُ بنوعين من التَّرجمةِ الأدبيَّةِ أستطيعُ من بابِ التيسيرِ أن أصفهما بفنِّ إيراد المقابل (الذي يَصِلُ في حالاتٍ مثاليةٍ نادرةٍ إلى مستوى المثيل) وفن إيراد البديلِ إذا تعذَّر المقابلُ ، ويكفي أن أقول فيما يتعلّق بالشقِّ الأولِ إن القولَ بأن للأدبِ لغةً تختلفُ عن لغة « العلم » مثلاً أو لُغة الفلسفةِ قولٌ مضللٌ وينبغي ألا نقبلَهُ دون إدراكٍ للتَّعميم الشّديدِ الذي يشوبه ؛ إذ ما المقصودُ بلُغةِ الأدبِ ؟

المقصودُ هو اللُّغةُ المستخدمةُ في الأدبِ لا اللُّغةِ التي هي بطبيعتِها أدبٌ ! وقد نشأ هذا الخلطُ بكلِّ أسفٍ في فترةٍ من فتراتِ التَّحوُّل اللُّغويِّ، كانت اللُّغةُ العربيةُ تخطو فيه بحذرٍ من المستوياتِ « القديمة » (والتي اتخذت صوراً بلاغيةً شكليَّةً محضة) إلى المستويات « الحديثة » إذ استطاعَ عددٌ من

الكتّابِ أن يبتـدعوا أشكالاً لغـويةً جديدةً قـادرةً على نقلِ التُّراثِ الفكريِّ الحديثِ إلى العربيَّةِ . وكان معظمُ هؤلاء الكتّابِ رُوّاداً في العلومِ الإنسانيَّةِ ، وإن كانَ بينهـم عددٌ غير قليل من العلماء ، فمن أجادَ منهم اللُّغةَ العربيَّةَ ، وصقل أسلوبَه فنفي عنه العُجمةَ والرّكاكَة عُدَّ من الأدباءِ ، كأنما انحصرَ الأدبُ في الكتـابةِ بأسلوبٍ منمَّقٍ، بل إن أحـدَ أسـاتذة العلوم وهو المرحـوم الدكتور أحمد زكي كان يوصَفُ بأنه أديبٌ لأنه يكتُبُ لُغةً عربيَّةً ناصعةً ، ويستخدم أسلوباً رشيقاً أصبحَ عَلماً عليه (يفصلُ فيه بين الصِّفةِ والموصوفِ ويكْثِرُ من الابتداءِ بالنَّكرةِ ، ويحافِظُ على التماثلِ في بناءِ العباراتِ المتتاليةِ وما إلى ذلك) وأذكر أن أحدَ الكتُبِ المدرسيَّةِ كانَ يقولُ للطَّلبةِ إن ثمة شيئاً اسمـه الأسلوب « العلمي الأدبي » – ومـا المقـصودُ إلا عَرْض المادةِ العلميَّةِ بلُغةٍ سليمةٍ وأسلوبٍ فصيح .

ومـا زال الخلطُ قـائماً حتى يومِنا هذا فكلٌّ من كَتَبَ العـربيَّةَ فـأجـادَها كـاتبٌ ، وكلٌّ من تميَّزَ أسلوبُه بعضَ الشيء (انظر كتاب الدكتور شكري عياد عن الأسلوب) اكتسب لنفسه صفةَ الأديبِ ، مما دَفَعَ أحدَ الأساتذةِ من الجيلِ الماضي ، وهو الدكتور توفيق الطويل إلى كتابة دراسةٍ كاملةٍ عن « لُغة الأدب ولُغة العلمِ » يستندُ فيها إلى التَّعميمات التي أحذِّرُ منها ، والتي قد يلجأ إليها المدَرِّسُ لتبسيطِ الأمورِ للتلميذِ ، مثلما يفعلُ كلينث بروكس Cleanth Brooks في كـتـابه *The Well-Wrought Urn* (الإناء المحكم الصنع) – (وقد عرضت رأيه في كتابي **النقد التحليلي** – مكتبة الأنجلو المصرية – ١٩٦٣ و الطَّبعات التّالية) أو مثلما فعلتُ أنا في كتابي « **الأدب وفنونه** » ، (مكتبـة الشبـاب – الثّقـافـة الجمـاهيـرية – ١٩٨٤

والطبعات التالية) ولكن الناقد الجاد ينبغي أن يحذَر منها كلَّ الحذرِ ، خصوصاً وهو يعرضُ لقضيَّةٍ كبرى مثل التَّرجمة الأدبيَّةِ ، فلم يَعُدْ من المقبولِ ولا المعقولِ أن نَعُدَّ كلَّ من يُجيدُ العربية كاتباً ، ولا كُلَّ من ينمِّقُ أسلوبَهُ أديباً ، انطلاقاً من الموازنة الخاطئة بين اللُّغة والأدب .

هل للأدب لغة خاصة؟

أ ليس للأدب إذن لغةٌ تميِّزه عن لُغةِ العلم ؟ أ فلا يستطيعُ الإنسانُ عندما يفتح كتاباً أن يستدلَّ من لغته على طبيعتِهِ - أي أن يحدسَ دونَ تمحيصٍ إن كان علميّاً أو أدبيّاً ؟

والإجابةُ عن هذا السُّؤال في صورتيه تتوقف على تعريفِنا للأدب - فإذا قال قائلٌ إن الأدبَ مادةٌ مكتوبةٌ تتناولُ حياةَ الإنسانِ - أفكاره ومشاعره ونشاطه ومجتمعه وما إلى ذلك - فربما ردَّ عليه من يقول إن العلومَ الإنسانيةَ أيضاً تتناولُ حياةَ الإنسانِ وتشملُ هذه الجوانبَ ، فإذا قيلَ إن الهدفَ هو الذي يفرِّقُ بين الكتابَةِ الأدبيةِ والكتابةِ العلمية - أي أن الكتابةَ الأدبيَّةَ تستهدفُ إثارةَ المشاعرِ والخيالِ ، وتنبيه الوعي لدى القارئ فربما كانَ الردُّ هو أن كتابة التاريخ مثلاً أو الكتابة الفلسفية يمكن أن تحقِّقَ هذا الهدفَ وإن لم تَرم إليه !

فإذا قيلَ إن للأدب صوراً معروفةً من العبثِ إنكارُها مثل القصيدةِ والقصَّةِ والمسرحية - وكلٌّ منها يتميَّز بخصائصَ شكليَّةٍ تهدينا إلى طبيعتِها الأدبيَّةِ - كان الردُّ إن هذه الأشكالَ قد تخلو من جوهرِ الأدبِ كما حدَّده النُّقادُ على مرِّ الزَّمنِ ، فقد تكونُ القصيدةُ نظماً فارغاً ، أو نظماً علميّاً

(كألفية ابن مالك) وقد تكونُ القصةُ روايةً تاريخيَّةً تسردُ الوقائعَ الجافَّةَ ، وقد تكونُ المسرحيةُ حواريةً باردةً ، أو فلسفيَّةً لا تُخرِجُ كوامن الشُّخوص ولا انفعالاتها !

فإذا قيلَ إن أساسَ التَّفرقَةِ في الواقع هو أن الأدبَ يتناولُ « الخيالَ » أي أن « وقائعه » لم « تقع » و أن شخوصَهُ و أحداثه « مبتكرة » و غيرَ « حقيقيَّة » كان الردُّ إن سردَ الوقائعِ الخياليَّةِ قد يقصُرُ عن بلوغِ مرتبةِ الأدبِ ، وبأن رصدَ الواقعِ وتسجيله قد يبلغُ هذه المرتبةَ بل وقد يفوقُ الخيال في إحداث تأثيرِهِ !

فإذا قيل أخيراً إن المسألة تتوقَّفُ في النهايةِ على « الطريقة » التي يُروى بها هذا أو ذاك ، وعلى الأسلوبِ الذي يتَّخِذه الكاتبُ ، كان الردُّ إن الطريقةَ وحدها لا تكفي ، و فن الصنعة « أداة » يستخدمُها الفنانُ لنقل « رؤية » أو « تجربة » ولا مكانَ للأداة دونَ الرؤيةِ ولا للرؤية دون الأداة !

كيف نعرِّفُ الأدبَ إذن ؟ وهل يتضمن تعريفنا له تعريفاً للُّغةِ التي تستخدَمُ في كتابته ؟ لا شكَّ أن معظمَ الملامحِ التي يشيرُ إليها من يتصدى لتعريفِ الأدبِ يمكنُ رصدُها فيما اتفق على أنه أدبٌ ، ولكن تعريفنا للأدبِ يتغير على مرِّ العصورِ ، وإن كان ثمة ثوابتُ في هذا التعريف إلى جانبِ المتغيِّرات ! فهل اللُّغةُ من الثَّوابتِ أم من المتغيِّرات ؟

إن النَّظرةَ الحديثةَ تؤكِّدُ أن استخدامَ اللُّغةِ في الأدبِ يختلِفُ عن استخدامِها في العلم مَثَلاً أو في الحياةِ اليوميَّة رغم أن المادةَ اللغوية نفسها لا تتغير ! ولذلك وجدنا أن المعايير التي تقاس بها الأنماطُ اللغويَّةُ المستخدمةُ

في الأدبِ تتفاوتُ بتفاوتِ العصور وتفاوت الأنواع الأدبية ، مثلما تتغير اللُّغةُ بصفةٍ عامة من عصر إلى عصر ، ومثلما يتغير مفهومنا للأدب من عصر إلى عصر. فما كان نقاد الماضي يعتبرونه أدبًا في عصور الانحطاط (من نهاية العصر العباسي الثاني حتى فجر النهضةِ الحديثةِ) لم يَعُدْ له شأن كبيرٌ بيننا ، وإن كنا نجدُ في بعضِه ما يتَّفِقُ وتعريفنا للأدبِ ! وكثيرٌ مما أهمَله التاريخُ الأدبيُّ يعودُ « اكتشافه » اليوم وإقراره بيننا ، فكلُّ عملٍ أدبيٍّ يضيفُ إلى جسدِ الأدب العالمي ما يجعلنا نغير من مفهومنا للأدب فنعيد تقويمنا للأدبِ القديمِ نفسه على ضوءِ هذا المفهوم !

وهذا هو ما قاله ت. س. إليوت T. S. Eliot في مطلع هذا القرن ، وما عاد تيري إيجلتون Terry Eagleton - رغم عدائِهِ السّافر لإليوت – ليؤكِّدَه بعد نصفِ قرنٍ من الزّمانِ ! فالأدبُ ذو ألوانٍ متعدِّدةٍ وصورٍ لا حصرَ لها ، وإخراج تعريفٍ جامعٍ مانعٍ له من المحال ! ولذلك فنحن لا نستطيعُ حصرَ خصائصِ اللُّغةِ التي يُكتبُ بها الأدبُ لأنها ليست لُغةً واحدةً ، بل هي تتفاوتُ من نوعٍ أدبيٍّ إلى نوعٍ آخر ، ومن عصرٍ اتَّخذ فيه هذا اللَّونُ شكلاً مُعيَّنًا إلى عصر تغيَّر فيه هذا الشَّكلُ ، ولأن العملَ الأدبيَّ نَفْسَهُ قد يتضمَّنُ ألوانًا مختلِفةً من المستوياتِ اللُّغويةِ ، بل قد تشتركُ بعضُ هذه المستويات مع لُغةِ العلم التي شاعَ عنها جفافُها وجفاؤها ، وتحديد مدلولات ألفاظها وتوحُّد هذه الدّلالات ودقَّتها . إذ قد نجد في مسرحيةٍ أو روايةٍ أو قصةٍ قصيرة إشارةً أو تعبيراً فلسفيًا دقيقًا أو ذكراً لحقائقَ علميةٍ مصوغةٍ صياغةً دقيقةً لا تقبلُ الإيحاءَ ولا تعدُّدَ الدّلالاتِ ولا ظلالَ المعاني (وهي الصفاتُ التي كثيراً ما نميِّزُ بها لُغةَ الأدبِ عن لُغةِ العلمِ) وقد نَجِدُ في

مسرحيَّةٍ مشهداً يدور الحوارُ فيه بصورةٍ واقعيَّةٍ تحاكي لُغةَ الحياةِ اليوميَّةِ ، وتبدو في عريها من ملامح « لغة الأدب » كأنها نقل مباشر من الحياة لم يُعْمِلِ الفنان فيه خياله أو قوته التشكيلية أو الإبداعية على الإطلاق ، بينما هو في موقعه في المسرحية زاخر بالدلالة عامر بالإيحاءِ عميقُ المعنى !

تَنوُّعُ أشكال الأدب في العصرِ الحديث إذن ، وتغير تعريف الأدب تبعًا لذلك ، هو السببُ في تغيُّر مفهومنا للُغة التي يُكتبُ بها الأدبُ أو ما كنا نُسميه « لغة الأدب » . ومعنى هذا - بإيجازٍ - أن اللغةَ المستخدمةَ في الأدبِ لا تختلفُ عن لُغةِ الحياةِ ، وإن كانَتْ بعضُ الأنواع الأدبيةِ تتطلَّب مستوياتٍ خاصَّةً من اللُّغةِ ، خصوصاً ذلك النوع الأدبي الذي اتفقنا على تسميته بالشِّعر ، ففي هذا النَّوعِ بالتحديدِ ، أو في أنواعٍ خاصَّةٍ من هذا النوعِ بتحديدٍ أدقّ ، تختلف الأبنية اللغويةُ لفظًا وتركيباً ودلالةً عن لُغةِ الحياةِ العاديَّةِ ليس فقط بسبب « النظم » (فالشِّعرُ كما أفهمه يُكْتَبُ نظماً) وليس فقط بسبب القافية (فكثيرٌ من ألوانِ الشِّعرِ مقفَّاةٌ) و لكن بسببِ « الضغط » أو التَّكثيف الذي تتميَّزُ به لُغةُ ذلك الفنِّ الأدبي الخاص .

ولكن هذا الاستدراك ليس استدراكًا مطلقًا هو الآخرُ ! فالنَّظمُ ليس قالبًا خارجيًا جاهزاً جامداً تصبُّ فيه الكلماتُ ، بل هو موسيقى لفظيَّة تختلف باختلاف الكلام نفسه ولو كان من نفسِ البحرِ ومن نفسِ اللُّغة . وقد ضربت أمثلة لذلك في كتابي « **النقد التحليلي** » المشار إليه ، وكذلك الحال بالنسبةِ للقافيةِ وسائر « خصائص » لغة الشعر الغنائي من صورٍ فنيَّةٍ وحيلٍ بلاغيةٍ وما إلى ذلك . كما أن مفهوم اللُّغة الشعرية أي اللغة التي قد تختلِفُ عن لُغةِ الحياةِ العادية قد تَعَرَّضَ للهجوم والطَّعن هو الآخرُ (ولم

يَعُدُّ من القضايا التي لا خلافَ عليها) منذُ بدايةِ الحَرَكَةِ الرومانسية الإنجليزية ، وإصرار شيخ شعراء الرومانسية وليم وردزورث على إزالة الحواجز بين لُغةِ الشّعر poetic diction ولغة النثر أو لغة الحياة اليومية ، مُقَوِّضاً بذلك ركناً ركيناً من أركانِ الكلاسيكية الجديدة ، وقد تعرَّضتُ لهذا في مقدمتي لديوان الشّاعر بهاء جاهين « **الرّقص في زحمة المرور** » ولا أعتقد أنه أصبحَ من القضايا التي تحتاجُ إلى إعادةِ الطرح.

فإذا تَركْنا الشّعرَ الغنائيَّ بمشاكلِهِ الكثيرةِ المتداخلة – وتأمَّلنا اللُّغةَ التي يُكتبُ بها النَّثرُ الأدبيُّ بمستوياتِها المتعددةِ لأدركْنا الصُّعوبةَ التي يواجهها مترجِمُ العمل الأدبي الحديث إلى العربية ؛ إذ إنه يواجِهُ أحياناً نصوصاً تتضمنُ مستوياتٍ لغويةً لا يمكن أن يتقبّلها القارئ الذي اعتادَ اللُّغةَ الجزلةَ التي اتّسم بها تراثُ العربية الكلاسيكيِّ ، والتي يُعترفُ بها وحدها أدباً ! وهو – ثانياً – يواجه نُصوصاً تتحدثُ فيها الشّخصيات « لغات » مختلفة ؛ إذ كثيراً ما ترى لغة المؤلّف وقد ابتعدت كلَّ البُعْدِ عن المستويات اللُّغوية التي تستخدمها الشخصيات التي ابتدعها سواء كان ذلك في المسرح أو في الرواية والقصة القصيرة ، بل إن النقاد يعيبون على المؤلّف توحيدَ اللُّغةِ التي يستخدمُها هو ، ومن يتحدث على ألسنتهم أو من وجهة نظرهم في تلك الفنون الأدبية . بل إن هذا العيبَ يصبحُ نقصاً بالغاً في المسرح حيث يتوقع الجمهور أن تختلفَ اللُّغةُ التي يستخدمُها المثقفون عن لُغة رجل الشارع مثلاً فلا يعقلُ في إطارِ المذاهب الفنية الحديثة أن يتحدَّث نجارٌ أو حدادٌ مثلاً – مهما يَبْلُغْ امتيازه الشخصي و مهما تبلُغْ فطنتُه – نفسَ اللغة التي يتحدَّثها قاضٍ أو طبيبٌ أو مهندس – ولا أقول الأستاذ المتخصص في علم

من العلوم .

وهذا هو مربط الفرس كما يقولون ! فمعنى تعدد مستويات اللغة (أو حتى اختلافها « النوعي ») هو اختلافُ « أنواع » البلاغةِ التي نصادفها في كل مستوى . فليس من المنطقيِّ أن نتوقَّعَ نفسَ الصِّيغِ « البلاغية » من فم الإسكافيِّ والصحفي ، أو من فم ربة المنزلِ وأستاذ الجامعةِ ، وكذلك فنحنُ لا نتوقُّعُ نفسَ المنهج « البلاغي » في حوارِ سائق التاكسي مع راكبٍ ريفيٍّ وفي حوارِ مديرِ المصلحةِ مع موظفٍ لديه !

وقد تعرَّض لهذا الموضوع عددٌ من النقاد الذين تخصصوا في مستويات اللغة من أهمهم إريك أورباخ Eric Auerbach الألماني الذي كَتَبَ عدة دراساتٍ قيمةٍ عن مستوياتِ البلاغَةِ في الآدابِ الكلاسيكيَّةِ القديمةِ وركَّزَ في كتابِهِ *Mimesis* (أي المحاكاة) على التفاوتِ بين التراجيديا والكوميديا في اللغةِ والحيل البلاغيَّةِ المستخدمةِ ، وإن كانَتْ معظمُ نماذجِهِ من الأدب اللاتيني ، كما تعرَّضَ له كُلٌّ من كتب عن لغة شكسبير ، وتفاوتِ مستوياتها وأساليبها البلاغيةِ . ولكننا ما زلنا في العالم العربيِّ نرفضُ الاعترافَ بأي مستوياتٍ بلاغيَّةٍ تخرجُ عن علوم الأقدمين (علوم البيان والبديع والمعاني ، وما إليها) وننهجُ في تحليلنا للبلاغَةِ منهجاً شكليّا ناقصاً- وأنا أقولُ إنه ناقصٌ لأنه لم يتَّسعْ بعد بالدرجةِ الكافيةِ ليشملَ الفنونَ الأدبيَّة الجديدة التي عرفها العالمُ في العصرِ الحديثِ .

إن لدينا الآن تراثاً حافلاً بالعاميَّةِ المصريةِ في المسرحِ يتضمَّنُ ضروباً منوعةً من بلاغَةِ الحديثِ الحيِّ التي تنبع من السِّياقِ ، ومن تقابل بواطن الشَّخصياتِ واصطدامِها وتصارعِها بعضها مع البعضِ ، وقد تبلغُ كلمةٌ

واحدةٌ يقولُها زائرُ القاهرة الريفيُّ لسائق التاكسي درجةً من البلاغَةِ لا مثيل لها في تراث العربيةِ القديم ، وقد نجد في حوار ربة المنزل مع بائع الخضرِ من البلاغَةِ ما تقصرُ عنه الفصحى ، وما لا يترجمُ إلى الفصحى إلا بشِقٍّ النفس ، وقد فَعَلَ ذلك المازني في العديدِ من كتبِهِ .

ولا أريد أن أسهبَ وأطيلَ فالأنواعُ الأدبيَّةُ الجديدةُ تتحدَّثُ عن نفسِها ، وتصويرُ الكاتبِ حواراً بين نفرٍ من العامَّة أو تسجيلُه الدقيقُ لما يدورُ داخل نفوسِ الشَّخصياتِ قد يبلغُ درجاتٍ عُليا من البلاغةِ يندرُ أن نجدَها في شعرِ الأقدمين . وأما افتراضُ شوقي ضيف أن العربيَّةَ المصريةَ (العامية) هي فصحى محرَّفةٌ نستطيعُ عن طريق إصلاحها أن نحوِّلَها إلى فصحى فلا يقبلُه علماءُ اللُّغةِ المحدثون (انظر شوقي ضيف : « **تحريفات العامية للفصحى في القواعد والبنيات والحروف والحركات** » . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٩٤) .

لقد اختلَفَ معنى البلاغَةِ في عصرِنا عما كانَ عليه في العصور الخوالي ، وليسَ من المعقولِ أن نقتصرَ في تحليلاتنا البلاغية على ما أورده النُّقّادُ العربُ الذين كانوا يستمدّون أفكارَهم ممن سبقهم ، ويبنون أحكامَهم على شعرِ الماضي (أو على شعرِ زمانهم كما فعل الثعالبي في « **يتيمة الدهر** ») بعد أن اضطرتنا الأنواعُ الأدبية الجديدةُ إلى تعديل معاييرنا البلاغية.

الفصحى والعامية

ولكن ما هي حدودُ استخدامِ الفصحى والعربيَّةِ المصريَّةِ في الترجمةِ ؟

بل ما هي حدودُ العاميَّةِ التي يمكنُ استخدامُها : وما حدودُ مستوياتها ؟

هذه أسئلةٌ لا يمكنُ أن تُوَفَّى حقَّها - بطبيعةِ الحال - في هذا السّياق إلا فيما يتعلّقُ بترجمةِ النُّصوصِ المسرحيَّةِ الحيَّةِ . فأما حريَّةُ المترجِم في إيجادِ المقابل أو المعادلِ فهي محدودةٌ كما ذكرنا بمفهومِهِ الخاص للنصِّ (في ضوءِ الشُّروحِ والتفاسيرِ التي يقدمها أئمةُ النقّادِ بطبيعةِ الحال) ولكن فكرةَ المقابلةِ أو المعادلةِ تتطلَّبُ بعضَ الإيضاح - فالمترجِمُ هنا يقدِّم نصّا أدبيّا حيّا ، وأدبُ المسرحِ (أو الدراما) أكثرُ ألوانِ الأدبِ نبضًا بالحياةِ لأنه ربما قُدِّم على المسرحِ بل إنه ينبغي أن يقدَّمَ على المسرحِ فيشهده الجمهورُ المعاصرُ ، ويفْهَمَه ، ويستجيبَ له .

وهنا نجدُ أن مترجِمَ المسرحِ لا يحاولُ فحسب تقديم المعنى (حسب تفسيره الخاص ومفهومه - طبعًا - على نحو ما شرحنا في الفصل الأول) ولكنه يحاول أيضًا أن يُلْبِسَ ذلك المعنى ثوبًا عصريًا ، أي أن ينشئ من الألفاظِ قناةَ تَواصُلٍ تنفذ إلى قلب الجمهورِ وعقلِه ، وهذا لا يتأتّى إلا باستخدام اللُّغةِ التي يستخدمُها الجمهورُ في واقعِ الحياةِ ، إن لم يَكُن في الحديثِ اليوميِّ ، ففي الكتابةِ والقراءةِ - لغة الفكرِ والإحساس .

ولكن هذه القاعدةَ تصطدِمُ بصعوبةٍ خاصَّةٍ في العربيَّةِ كما ذَكَرْنا ، بسبب الازدواج اللُّغويِّ الذي يكادُ يجعلُ من الفصحى القديمةِ لُغةً غريبةً ، ندرسُها في المدارسِ ، ونجهدُ في دراستِها وربما استطعنا إجادتَها إجادتَنا اللُّغاتِ الأجنبية (كما يقول أستاذُنا الدكتور شكري عياد) وربما لم نستطعْ. وأما اللغةُ المعاصرةُ فهي لغةٌ حيَّةٌ متطوِّرةٌ ، تقبل الكثيرَ من الألفاظِ والتراكيبِ العاميَّةِ ، بل وتغذي اللغة العامية بمفهوماتِها العلميةِ والفكريةِ

المستقاةِ من علوم العصرِ ، وكثيراً ما تحاكي اللغةَ العاميَّةَ في إيقاعاتها ونبراتها .

وينبغي ألا نغفلَ هنا عن حقيقةٍ بالغةِ الأهميةِ ، وهي اشتراكُ العاميَّةِ والفصحى المعاصرة في الإيقاعِ والنبرةِ والكثيرِ من التراكيبِ والألفاظِ ، بل إننا ننقل إلى الفصحى المعاصرةِ من العاميَّةِ (أو نترجِمُ إليها) كثيراً من لُغةِ الحديثِ بحيث تَكتسبُ في صورتها الفصحى المعنى العامي . فعندما يطرقُ البابَ طارقٌ مثلاً وتقول له « تفضل !» لا تتصوَّر أنك تستخدم كلمةً من الفصحى رَغْمَ فصاحتِها ، ولكنك في الحقيقةِ تقول له « اتفضل !» أي « ادخل !» – فالتفضُّلُ في معناه القديمِ هو ادعاء الفضلِ على الآخرين ﴿ مَا هذَا إلا بَشَرٌ مِثْلُكُمْ يُرِيدُ أنْ يَتَفَضَّلَ عَلَيْكُمْ ﴾ ؛ أو إعطاء الشَّخص فَضْلاً ، وعادةً ما يكونُ في صورة مال (زِدْ هَشَّ بَشَّ تَفَضَّلْ ادن سُرَّ صِلِ – كما يقول المتنبي) أو ارتداء الفِضال وهو لباسُ المنزل . ذلك أن الأفكارَ الشائعةَ في لغتِنا العاميةِ لم تَكُنْ شائعةً عند العربِ من أجدادِنا ، وهي أفكارٌ بسيطةٌ (أي غير معقدة) ونَبَعَتْ من طبيعة الحياةِ العصريَّةِ نفسِها.

ولا أظنني بحاجةٍ إلى الدخولِ في تفاصيلَ ليس هذا مجالَها مثل التوليد (انظر كتاب الدكتور حلمي خليل عن المُوَلَّد في العربيَّةِ الحديثةِ) أو تأثير اللُّغاتِ الأجنبيَّةِ في العاميَّةِ المصريَّةِ مثلاً ، فكلُّ ما أريدُ أن أقولَهُ هو أن الكاتبَ الذي يكتب حواراً بالفصحى اليومَ في مسرحيةٍ يؤلِّفُها كثيراً ما يجدُ أنه يترجِمُ عن العاميةِ .

وعادةً ما يلجأ المخرجُ المسرحيُّ إلى العامية ؛ لإيضاح نبرةِ الأداءِ للممثِّل الذي يتحدَّثُ الفصحى القديمة – **فهذه ليست لُغةَ حوارٍ حيَّةً ولا**

حياةَ لها دونَ الإحالة إلى لغةِ الحياةِ الواقعيَّةِ أي العربية الحديثة وإلا خلقنا ما يسمى بالتغريبِ ، أي إيهام المتفرجِ أنه يشهدُ أناساً لا يتكلمون لُغَتَه ولا يعيشون عصرَه . ويكفي للتدليل على ذلك مقارنةُ مسرحياتِ محمود تيمور المكتوبة في صورتين إحداهما فصحى والأخرى عاميةٌ ، أو إلى استخدام نجيب محفوظ للحوار في رواياته ، إذ يُحَوِّلُ العبارات العامية إلى فصحى ، ويتوقَّعُ من القارئ أن يحيلَها في خياله إلى عاميةٍ ، أو استخدام جمال الغيطاني لعباراتٍ عاميَّةٍ مكتوبةٍ بالفصحى ، ودونَ أن أقدِّم قائمةً (فالقائمةُ طويلةٌ) أذكر في الغيطاني تعبير « ممكن خمسة ؟» (وقائع حارة الزعفراني) الذي أحار المترجم الأمريكي (بيتر أودانيل) لأنه لم يدركْ أنَّهُ عاميٌّ ، وأنه يعني « هل أستطيعُ التحدُّثَ معك خمس دقائق ؟»

وبصفةٍ عامةٍ نستطيع تحديدَ منهجين للإحالةِ إلى العاميَّةِ – الأول منهج اللغة الوسطى أي اللُّغة التي تخضَعُ للنحوِ العربيِّ ولكنها تكادُ تكونُ عاميةً (لفظًا وتركيبًا) والثّاني هو الفصحى التي تعتبرُ ترجمةً لحوارٍ ما بالعاميَّةِ – ولا بأسَ من إيرادِ نماذجَ لإيضاح هذه الفكرة . انظر معي إلى هذا الحوارِ – (وقد حذفت الشخصيات حتى لا يستدلَّ القارئ عليه) :

أ – عندما يظهر سيدي من تحت الشجرةِ

ب – ومتى يظهرُ سيِّدُكَ من تحت الشجرة ؟

أ – عندما تنادي عليه سيدتي ..

ب – ومتى تنادي عليه سيدتك ؟

أ – عندما يُرَطِّبُ الجوُّ في الجنينة

ب – ومتى يرطب الجو في الجنينة ؟

أ – عندما تقول له سيدتي ذلك .

لو أننا أحللنا هنا كلمة « لما » (بمعناها العامي) محلّ « عندما » وكلمة « إمتى » محل « متى » وحذفنا كلمة « ذلك » الأخيرة ، ونطقنا سَيِّدي بمقابِلِها العامي أي « سيدي » وكذلك سيدتي « سِتِّي » وقِسْ على ذلك الجُنَيْنَة (الجُنينَةْ أو الجِنينة) ويرطبُ – لخـرج إلينا نصٌ لا شكٌ في محاكاتِه للعاميةِ المصريةِ الصادقةِ . فعلاماتُ الإعرابِ هي وحدها التي تحددُ مستوى اللُّغةِ في هذه الحالةِ، وهو تحديدٌ شكليٌ وحسب ، لأن صُلْبَ الأفكارِ والتراكيبِ نفسها مستمدةٌ من اللُّغةِ الحيَّةِ التي يتكلَّمُها الناس .

وأما المنهجُ الثاني فهو الأسلوبُ « الفصيح » الذي يعتمدُ على إلمام القارئ والمشاهِد بما يقابله من أفكارٍ وأساليبَ بالعاميَّةِ أي بنظائرِهِ الدارجَةِ . **وهو الأسلوبُ المستخدمُ هذه الأيام في ترجمةِ المسرحياتِ العالميَّةِ ، بل إنه قد شاعَ إلى درجةٍ كبيرةٍ وهبته استقلالاً خاصًا ، بحيثُ اجتذبَ من يحاكونه من كتّاب المسرح بالفصحى ، وبحيث أصبحت له تقاليده الراسخة ، ولم يَعُدْ ثمَّ مجالٌ للتَّشكيكِ في وجودِه باعتباره ممثّلاً للغةٍ حواريَّةٍ حيةٍ** . وأقربُ مثالٍ عليه هو ما قَرَأته في مسرحيةٍ من نوعِ الكوميديا أو الملهاة يصرُّ صاحبُها على استخدامِ الفصحى هرباً من تهمةِ انحطاطِ الأسلوبِ ، بل وهرباً من الظَّنِّ بأنه ابتعدَ عن أدبِ المسرحِ الرفيعِ لو كانَ استخدَمَ العاميَّةَ ، وقد حُذِفَتْ أيضًا أسماءُ الشخصياتِ :

أ – أين ذلك الشيء الذي أتيت به ؟

ب – في الداخل .

أ – أين في الداخل ؟
ب – في الداخلِ أقولُ لك .
أ – في غرفة الطعام ؟
ب – و هل يكونُ في غرفةِ النومِ ؟ طقمٌ جديدٌ من الصيني .. أين أضعه ؟ في جيبي ؟
أ – ها نحن نعود إلى سَلاطةِ اللّسان والبذاءة !

والواضحُ هنا أن الكاتبَ يحيلنا إلى موقفٍ من مواقفِ حياتنا اليوميَّةِ لا يمكنُ تصوُّره إلا في منزل معاصرٍ ولا علاقةَ له بالحياةِ التي بادَتْ في عصورِنا الخوالي ، ولهذا فهو يستنِدُ كما قلت إلى معرفةِ القارئ بأمثالِ هذا الموقفِ، والحوارُ المقابلُ بالعاميَّةِ في هذه الحالة هو :

أ – فين البتاع ده اللي انت جبته ؟
ب – جوه
أ – جوه فين ؟
ب – جوه بأقول لك ..
أ – في أودة السفرة ؟
ب – أمال في أودة النوم ؟ طقم صيني جديد .. حاحطه فين ؟ في جيبي ؟
أ – رجعنا لطول اللّسان والقباحة ؟

والغريبُ أن هذا الحوارَ يشتركُ مع معظمِ لُغاتِ الأرض الحيَّةِ في تراكيبِه بحيث لا يَجِدُ المترجمُ صعوبةً في نقلِهِ إلى أيٍّ من هذه اللغاتِ دون تغييرٍ سياقيٍّ يذكَرُ ، مما يدلُّ على التأثيراتِ المتبادلَةِ بين لغاتِ الأرضِ الحيَّةِ

جميعًا *

فإذا تساءلنا عن أي نصوصٍ تصلُحُ لها اللُّغةُ المعاصرةُ ، كان علينا أولاً أن نسألَ عن حدودِ تلك اللُّغةِ المعاصرة . هل هي حقًا لغةٌ واحدةٌ لها عدةُ مستوياتٍ – كما يذهب معظمُ الدّارسين – أم أنها لغةُ الإعلام والكتابة وحسب ؟

وإذا كانت لها مستوياتٌ فما حدودُها ؟ هل هي مستوياتٌ لفظيَّةٌ أم تراكيبيَّةٌ أو دلالية ؟ أم تراها هذه المستويات جميعًا ؟ فلنعدْ إذن إلى العباراتِ الحواريَّةِ التي أوردتها في الصفحَةِ السابقةِ لنرى كيف تشتبكُ هذه المستوياتُ وتتعقَّدُ : إن كلمة « جيبي » بالمعنى الحديثِ مولدةٌ ، وكانت تعني فتحةَ الثَّوبِ في الماضي و تعبير « أين في الداخل » تعبير مستحدث ، و قد يجده أهل اللغة ركيكًا – أما « في غرفةِ الطعامِ » فالمستحدثُ هنا هو الدَّلالةُ لأن غرفةَ الطعامِ من ابتكارِ العصرِ الحديثِ ، وكذلك « غرفة النوم » و « طقم الصيني » – أما تعبير « هل يكونُ في ...» فهو تعبيرٌ جديدٌ أتت به اللُّغةُ العاميَّةُ ، والفصيحُ يفضِّلُ « أ تراني أضعه في ... » أو « وهل تتصوَّر أن أضعه في ... » وما إلى هذا بسبيلٍ ، وكذلك استخدام الضَّمير « نحن » في الإشارةِ إلى المتحدث.

---

* A. Where is that thing you bought ?
B. In there!
A. In where ?
B. In there I say.
A. In the dining room ?
B. Can't be in the bedroom, can it ? A new china set ! Where else could it be ? In my pocket ?
A. Here we go again ! Insolence and obscenity !

وهذا المستوى من مستوياتِ اللُّغةِ المعاصرةِ يتضمَّنُ المنهجينِ السّابقين في الإحالةِ إلى العاميَّة ، وقد نسمّيه مستوى لُغةِ الحديث اليومي أو نتَّفِقُ مع توفيق الحكيم في تسميتِهِ باللُّغةِ الثالثةِ ، أو اللغة الوسطى . ولكن لُغةَ الحديثِ لها مستوياتٌ أخرى غير مستوى الحديثِ اليومي ، فالذي يرسلُ رسالةً إلى صديقهِ يتخذ نبرات الحديثِ العادي (أي أنه يخاطبه دون تكلف) لكنه قد يستخدِمُ أسلوباً رفيعًا أو مستوى آخر من هذه اللُّغةِ نفسِها يتسِمُ بنبراتِ الفصحى العريقَةِ ، ويحفل بالأفكار المعقدة التي لا يمِكنُ أن تنقلَها إلا الفصحى . وقس على ذلك من يكتبُ كتاباً يوجِّهُ فيه الخطاب إلى القارئ بأسلوبٍ حميمٍ ، ومن يخاطبُ جمهوراً من المتعلمين الذين أتقنوا اللغةَ العربيةَ في مرحلةٍ ما من مراحل دراستهم وهَلُمَّ جَرًّا .

إننا نفتقرُ إلى الدّراسةِ العلميةِ الجادة التي تُفَصِّل لنا القول في مستوياتِ لغتِنا العربيةِ المعاصرةِ ، و تفسر لنا سرَّ الألفةِ التي نحس بها في كتابةِ كاتبين ، الأول يقتربُ من العاميةِ كلَّ الاقترابِ مثل يوسف إدريس ، والثاني يبتعد عنها كلَّ البُعدِ مثل طه حسين .

أما في المسرح فالأمرُ واضحٌ ؛ إذ نحن نحاولُ قدر الطّاقةِ التقريبَ بين لغتِنا القديمةِ و هذه اللُّغة المعاصرة ، و ذلك باصطناع مستوى معين تلتقي فيه اللُّغتان ، بحيث يكونُ الأسلوبُ حيًا نابضًا ، لاتصالِهِ بلُغةِ حديثِنا وإحساسنا (وهي العاميةُ) ولغُة تفكيرِنا وكتابتنا (وهي الفصحى المعاصرةُ) ، وبحيث ينهلُ من مناهلِ العربيةِ الجزلة ، وهي مناهلُ زاخرةٌ فياضةٌ ، وهي بحرٌ في أحشائِهِ الدُّرُّ كامنٌ ، وأنا أقبلُ وصفَ حافظ إبراهيم إياه بالدُّرِّ لأنه قادِرٌ على نقلِ الأفكارِ والصُّورِ التي تعجزُ عنها العاميةُ بل وتعجزُ عنها أحيانًا

لغاتٍ أخرى كثيرةٍ من لغاتِ الأرض . وهذا المستوى الذي أتحدَّثُ عنه هو المستوى الذي نستخدمُه عادةً في الترجمة ، أي أننا نستخدمُ في التَّرجمةِ اللُّغةَ التي نستخدمها اليوم في الكتابةِ والقراءةِ ، وهي اللُّغةُ التي أشاعَها التعليمُ العامُّ أوَّلاً ثم ثبّتتها وطوَّرتها أجهزةُ الإعلام ، والتي أسميتها اللُّغةَ المعاصرة .

أساليب النثر

وقبل أن نناقشَ القضايا المرتبطةَ بمشكلاتِ أساليبِ النثرِ ، يجملُ بنا أن نضربَ نماذجَ لمزج العربيَّةِ الفصحى بالعاميةِ (العربية المصرية) وما لا بدَّ للمترجِمِ من مراعاتِهِ عند ولوجِ هذا الطريقِ الوعرِ . فالمسرحُ يفترضُ كما قلنا نبرات العاميةِ ولو كان ذلك فقط بسببِ كونِها اللُّغةَ الحيَّةَ التي نحيلُ إليها الفصحى عند الترجمةِ ، ولكن الأمرَ يختلِفُ في ترجمةِ الرِّوايةِ ، خصوصاً عندما يكون المترجِمُ غير واعٍ بتحوُّلِ الكاتبِ الأجنبي من مستوى فصيحٍ إلى مستوى دارجٍ ، ولذلك فسوف أقتصرُ في الأمثلةِ على نماذجَ عربيةٍ لا شكَّ في اتسامِها بهذه السمة . و لنبدأ بفقرةٍ قصيرةٍ من رواية « **الحداد** » للكاتب يوسف القعيد :

> « هل كنت تحب يا أبي ؟ أنت رجلٌ صارمٌ تضحكُ قليلاً ، بصفةٍ نادرةِ الحدوثِ إذا كنتَ بين النّاس ، في المنزلِ لم تَكُنْ تضحكُ إلا معي ، حتى حامد أخي الأكبر لم تبتسم في وجهه . فيم العجبُ . خلف هذه الملامح الجامدةِ وهذا الصدر القوي ، قلبٌ ينبض ، في كلِّ الصدورِ قلوبٌ ، قد يكونُ ما تنبض به حبًّا أو كراهيةً ، ولكنها قلوبٌ على أيةِ حالٍ . باقي الحكاية معروفٌ .

البنت ما كانتش من بلدنا . عايز أتجوزها يابا . قال : لأ . كانت
هيه الكلمة . ما قدرتش أرد عليه . تاني يوم ما لقيتش عيشة ولا
حد من أهلها ... ما ذنبهم هم ؟ قال في مرارة : وما ذنبي أنا ؟
واغتيالُ الأمنيات الصغيرة ، ووأدُ أحلامنا البكرِ يفقدُ الحياةَ معناها
فما قيمة كلِّ شيء ؟!

« **الأعمال الكاملة** » – المجلد الرابع ، ص ٩

هذا المونولوجُ الداخلي استدعته عبارة قالها الرجل هي « وأنا صغيّر حبيت واحدة اسمها عيشة » – أي أن العبارةَ العاميَّةَ ، والتي نفترضُ أنها حديثٌ مباشرٌ ، هي التي ولَّدَتْ هذا الحديثَ المنفردَ على المستوى النفسي داخل ذهن المتحدث . فلنتأمَّلْ إذن تركيبَ هذا المونولوج : إنه يبدأ بترجمةِ الفكرةِ التي لا بُدَّ أنها راودت الفتاة « عيشة » بالعامية إلى الفصحى . وهي فكرةٌ تستمرُّ نحو ستَّةِ أسطرٍ ، ولأنها تتضمن أفكارًا مجردةً قد تستعصي على التعبيرِ بالعاميَّةِ المصريَّةِ فقد فضَّلَ الكاتبُ ترجمتها إلى الفصحى ، ثم بدأت العامية على شكلِ عباراتٍ حواريةٍ مباشرةٍ ، قد يكونُ المتحدث قد سمعها ، ثم عادت الفصحى التي تنهلُ من مناهل التراثِ العربيِّ القديم ، وتقتربُ في صياغَتِها من النَّثرِ الشِّعري الرفيعِ . كيف نترجمها إذن ؟

"Were you in love, father ? You are a stern man. You laugh but little and rarely if in company. At home you'd laugh only in *my* company. You never smiled even to Hamed, my eldest brother. Hardly surprising ! Behind

such frozen features and within that strong chest there is a heart that feels. There are hearts in all chests. They may harbour love or hate, but they *are* hearts no doubt. The rest of the story is well known. The girl was a stranger in our town. I'd like to marry her, father. No, he said. His decision was final. I couldn't answer back. The next day I found that both Aisha and her family had gone. What did they do to him ? What about me, he bitterly said, what did I do wrong ? The assassination of burgeoning hopes, and the nipping in the bud of our dreams makes life meaningless. What is the use of everything."

وسوف يلاحظُ القارئ بوضوحٍ تغييرَ النبرةِ والملامح الأسلوبيَّةِ هنا ، وبعض التحويراتِ الكفيلةِ بنقلِ التحوُّلِ من الفصحى إلى العامية ثم إلى الفصحى . و لكن بعضَ العباراتِ لا يمكنُ نقلُها بدلالاتِها الثقافيَّةِ مثل « كانت هيه الكلمة » فالترجمةُ الإنجليزيةُ تنقلُ المعنى فحسب ، أي أننا نترجمُها إلى الفصحى بدلاً من نقلها بالعامية ! أما عن اللجوءِ إلى التفسيرِ في ترجمةِ باقي العباراتِ العاميةِ فهو ضررٌ و ضرورةٌ ، فعبارة مثل « ذنبهم إيه ؟» يمكن تفسيرها بأكثر من طريقة :

a) What was their offence ? (literal)
b) What did they do wrong ?
c) What did they do [to deserve that fate] ?
d) What did they do to him ?

وقد اخترت التفسيرَ الأخيرَ لاتفاقِهِ مع سياقِ القصَّةِ ، ومعنى ذلك أن مشكلةَ التفسيرِ تظلُّ قائمةً ، مهما يَكُنْ من براعةِ المترجِم ، بسببِ احتمالات فهم السِّياقِ بطرقٍ مختلِفةٍ . ويصدقُ ذلك حتى على أبسطِ العباراتِ العامية « ما لقيتش عيشة ولا حد من أهلها » . وقد يكونُ معناها واحداً من عدة معانٍ - مثلاً :

a) I could find neither Aisha nor any member of her family. (literal)
b) Neither Aisha nor any member of her family could be found anywhere.
c) Aisha and her family had gone away.
d) Aisha and her family had gone.

وإن دلّ هذا على شيء فإنما يدلُّ على صعوبةِ ترجمةِ اللُّغةِ الحيةِ التي لا تكتسبُ معناها إلا في السِّياقِ الواقعي . فترجمةُ العبارات الفصحى ، مهما يبلغْ غموضُها ، أيسرُ من نقل المعاني التي تزخرُ بها العامية . فعبارة مثل « قلب ينبض » قد ترجمت إلى « قلب يحس ويشعر » ، فهذا هو المقصودُ وليس المقصودُ خفقانَ القلبِ throbbing أو ضرباته beating ، والمجازُ مقبولٌ في العربيةِ وشائعٌ (ليته يعرف الملل / دائم الخفق لم يزل / هدّه الشوق فانبرى يقتل اليأسَ بالأمل) ويقابله بالإنجليزية فعل feel المستعمل في تعبيرِ a feeling heart و هو الشّائعُ في الشّعرِ الرومانسيّ الإنجليزي . وقِسْ على ذلك « فيم العجب » فهي لا تعني No wonder (ولا غرو) بل Why should you wonder أو لماذا الدهشة Not surprisingly - والعبارات الأخرى التي لا تسمحُ إلا بأقل قدرٍ من التفسيرِ ، « فالملامحُ

الجامدة » قد تكون rigid وقد تنقل إلى التراثِ الثقافي للإنجليزية في frozen (المجمدة) والصدر طبعاً هو chest وليس breast لأن الكلمة الأخيرة قد تستعمل هي نفسها مرادفة للقلب (و bosom كذلك) !

و لم أتعرَّضْ لحريةِ التفسيرِ في نقلِ الصُّورِ الثقافيةِ التراثيةِ مثل « وأد الأحلام » ومعناها الحرفي to bury alive our dreams وقد فضَّلْت نقلَ الصُّورةِ بصورةٍ ثقافيَّةٍ مقابلةٍ ، بينما أبقيت على صورةِ الاغتيالِ ، وكان يمْكِنُ اختيارُ كلمةٍ أخرى مثل smother أو throttle !

المترجمُ الأدبيُّ إذن يتعرَّضُ لمشكلةِ التفسيرِ العويصةِ عند التصدي للعاميَّةِ ، وكثيراً ما يَجدُ أنه يختارُ ما يمليه عليه فهمهُ الخاص للنصِّ ، والذي قد لا يشاركُهُ فيه كثيرون . وإذا تلونت الفصحى برنَّة العاميةِ أصبح التفسيرُ هو العاملَ الحاسمَ في تحديدِ مسار النصِّ المترجمِ ، فمثلاً نجدُ أن كلمة « الأمنيات الصغيرة » لا تعني في السِّياقِ little hopes (بمعنى الضئيلة أو الطفيفة) بل ولا small hopes بمعنى الأماني البعيدة التَّحقيق ، ولكنها تعني الأماني التي لا تزالُ في مقتبل العمرِ ، أي حديثة السِّن ، مما يمثِّلُ انعكاساً لحالة المحبِّ الذي يكابدُ آلامَ الحبِّ في يفوعه ، ولهذا ترجمت بـ burgeoning أي التي تفتحت براعمُها ، وهي تساوي budding – فهي صغيرةٌ بمعنى صغرِ السن لا صغر الحجم أو استحالة التحقيق ! وهذا المعنى مستقًى من تراثِ العامية (كنت عايزة لو يكون لي / قلب غير قلبي الصغير !) فالفصحى التراثية لا تعرف الأماني الصغيرة ... لا ولا الكبيرة !

وربما يفيدُنا في إدراكِ ذلك مقارنةُ هذا الأسلوبِ الحديثِ بأسلوبٍ قديمٍ بعض الشيء ، هو أسلوبُ كاتبٍ فذٍّ هو جمال الدين أبو المحاسن (ابن تغري بردي الأتابكي) :

« وفي هذه الأيامِ ادعى رجلٌ النُّبوَّةَ ، وأن معجزته أن ينكحَ امرأة فتلِد من وقتِها ولداً ذكراً يخبرُ بصحَّةِ نبوّتهِ . فقال بعض من حضر : إنك لبئسَ النبيُّ . فقال : لكونكم بئس الأمةُ . فضحك النّاسُ من قولِهِ . فحبس وكشف عن أمرِهِ فوجدوا له نحو اثني عشرَ يوماً من حين خرج من عند المجانين .»

« **النجوم الزاهرة** » – المجلد العاشر ، ص٢٦٩–٢٧٠

وليأذنْ لي القارئ أوَّلاً أن أشيرَ إلى الإيجازِ الشّديدِ الذي تتميَّز به الجملةُ الثانية ، ثمَّ ازدحام المعاني في هذه القصَّةِ الموجزةِ بحيث يحارُ المترجمُ في اختيارِ أفضل منهجٍ لمحاكاةِ ذلك الأسلوبِ ! ولنبدأ إذن « بالمعنى » الظّاهر أوَّلاً قبل النظرِ في البدائل :

In those days a man claimed to be a prophet. His miracle, he said, was that he could marry a woman who would instantly give birth to a baby boy who should confirm that he was a prophet. Some of the listeners said "What a sordid prophet you are !" "That is because," he retorted, "you are a sordid nation", which made people laugh. He was detained and his case was investigated. He was found to have left the madhouse twelve days previously."

هذا المعنى الظّاهرُ يخفي « موقفًا » روائيًا كاملاً . فتعبيرُ « في هذه الأيام » لا يقابلُه ما أوردناه في الترجمةِ ، ولكنه يعني ، على وجهِ الدِّقَّةِ ، « في الأيام الأولى من ذلك الشّهـــرِ » in the early day of that month وتعبير « ادعى النبوة » يعني « جاء إلى السلطانِ وزعم أنه نبيٌّ » ولذلك ذَكَرَ الرّاوي « فقال بعضٌ من حضرَ » أي بعض من حضر مجلسَ السلطانِ! ولكن الاختلافَ في المعنى طفيفٌ ، ولنحاولْ إذن بعض البدائل الأسلوبية :

"About the same time, a man [called on the Sultan] claiming that he was a prophet. His miracle, he said, was that if allowed to marry a woman [of his choice] she would bear him a son, and that she would give birth to that boy immediately. It was that boy, he asserted, who would corroborate the validity of the prophecy claim. "What a bad prophet you are !" exclaimed some of those present; to which he answered, "that is because you are such a bad people !" His remark aroused laughter. He was put in gaol and, on investigation, it was found that he had left the madhouse only twelve days previously."

الواضحُ هنا أن الترجمةَ الثانية حاولَتْ إدراجَ بعضِ المعاني غيرِ المصرَّح بها في القصَّة الموجزة ، إلى جانبِ استعمالِ حيل الصياغَةِ الإنجليزية التي تبتعدُ بالأسلوبِ عن الأصلِ الموجزِ . وهذا في الواقع هو ما يفعلُهُ معظمُ مترجمي الأدب المنثورِ ، فترجمةُ الأسلوبِ بمعنى الاحتفاظِ بالخصائص الفنية للّغةِ الأصلية ما زالَ من القضايا الخلافية .

ولنضرب لذلك مثلاً من ترجمة فقرةٍ من رواية « **وقائع حارة الزعفراني** » لجمال الغيطاني :

السـاعـة الثـامنة مسـاء اليـوم ، الأربعـاء ، سـاعـةٌ حـاسـمـةٌ بالنسـبـةِ لعـاطف الأعـزب ، الموظف بالهيـئـة العـامـة لزراعـة الخـضـراوات، خريج الحقوق، الجامعي الوحيد بالزعفراني . الساكِنُ بمفردِه في شقـة ؛ ثلاث حجراتٍ وصالة بالطّابق الثّالثِ ، منزل رقم ٦ ، أو كما يعرفه الأهالي بيت أم محمد مع أنها ليست مالكتَه ، نسب إليها لأنها أقدم ساكنةٍ ، ولجلوسِها الدّائمِ أمام بابه ترى الضّوء ، تشمُّ الهواءَ ، أحيانًا تتبادلُ الحديثَ مع النساءِ . أما صاحبةُ المنزلِ فهي أم كوثر الإسكندرانية المقيمةُ بحارة بير جوان ، لا تجيء إلا مرة واحدة في الخامس من كلِّ شهر لتحصيل الإيجار .

« **الأعمال الكاملة** » – المجلد الرابع ، ص٣٠

وهذه هي الترجمـةُ المنشورة لبيتر أودانيل – في سلسلة **الأدب العربي المعاصر** :

It is 8.00 p.m., Wednesday, a crucial moment for Atif, the bachelor. An employee in the National Association for Vegetable Produce, graduate of Law School, he is the only university graduate in Za'frani Alley. He lives alone in a three–room apartment with entrée, on the third floor, of house number 6, or, as the neighbours refer to it, Umm Muhammad's House. She does not own it, but it is associated with her because she is the oldest

tenant and because she is always sitting at the front door to take in the sunlight and the fresh air. Sometimes she engages in conversation with the other women. As for the owner of the building, it is Umm Kawthar, the Alexandrian lady who lives in Bir Gowan Alley. She only comes to the alley once a month, on the fifth, to collect the rent.

Incidents in Za'frani Alley, pp. 43–4

الترجمةُ ممتازةٌ و لا شكٌ . فهي دقيقةٌ كلَّ الدِّقَّةِ ، و هي تحافظُ على تدفق « المعلومات » الواردة في النصِّ العربي بنفس الترتيب ، دون أن تعيدَ تنظيم عناصرِها ، حتى عند الرَّبطِ بين تلك العناصرِ في جمل ذات صلابةٍ نحويَّةٍ واضحة . فالمترجمُ هنا لم يتردد في افتراض أن قارئَهُ أجنبيٌّ ، وأن ذلك القارئ لا بد أن يقرأ نصًّا إنجليزيًّا يفصحُ عن الأبنية المعتادةِ بتلك اللُّغة. أي أنه يحوِّلُ الأبنيةَ العربية إلى ما يماثلها لو كان الكاتبُ إنجليزيًّا – مستخدمًا الأفعالَ المساعدةَ أولاً ، وأهمُّها فعل الكينونة (is) [to be] في ترجمةِ المبتدإ والخبر ، وللإيحاء بالزمن الحاضرِ الذي يلتزمُ به الكاتبُ ، ويتطلَّبه تقديمُ « الحقائق » [facts] عن الموقف . وهو يربطُ الجملتين التّاليتين بحيل الرَّبطِ المألوفة في الإنجليزية ، مستخدمًا الزمنَ المضارع البسيطِ ، ثم يلتزمُ بذلك حتى آخر فقرة .

ولنلاحظْ أن الغيطاني لا يستخدِمُ في الفقرةِ كلِّها إلا عدداً محدوداً من الأفعالِ التي تعرفُ بأنها غيرُ حركيَّةٍ ، باستثناءِ فعلٍ أو فعلين ، وأن الصِّيغةَ السائدةَ هنا هي صيغة اسم الفاعل (حاسمة ، الساكن ، مالكته ، ساكنة ،

صاحبة ، المقيمة) وترتَبِطُ بها صيغُ الصِّفات ، سواء كانت على وزن فعيل أو مصادر من قبيلِ النسبة (الأعزب ، خريج ، الجامعيّ ، الوحيد ، أقدم ، جلوس ، الدائم ، واحدة) وثلاثة ألفاظٍ عدديةٍ هي الثامنة ، والثالث والخامس ! فإذا تجاهَلَ ذلك المترجمُ خَرَجَ عن روح الأسلوب . وقد يقول قائلٌ إن تقطيعَ العباراتِ في النصِّ الإنجليزي يختلِفُ عنه في العربية ، والرَّد على هذا ببساطةٍ هو أننا أمام لوحةٍ يرسمها القاصُّ ، ويريدُ لها أن تكون ثابتةً ، فإذا تحقَّق ذلك بأسلوبِ اللُّغةِ المترجم إليها كان دليلاً على نجاحِ الترجمة .

ترجمةُ الأسلوبِ لا تعني إذن محاكاةَ بناء العباراتِ ، فهذا هو أسوأ ما يمكنُ أن يفعلَهُ المترجِمُ ، وليس الهدفُ مطلقًا أن يحسَّ القارئ أنه يقرأ نصًّا أجنبيًّا ، بل العكسُ هو الصَّحيحُ ، فترجمةُ الأسلوبِ معناها الاحتفاظُ بروح النص من وجهةِ نظرِ اللُّغةِ المترجم إليها – أي اللُّغةُ المستهدفة target language - وهذه الروحُ هي ما نسمّيه أحيانًا بالنغمة tone . بل إن مجدي وهبة يترجِمُ tone في معجمِه العظيمِ بالجوِّ العام و **روح الأسلوبِ** ، وهو يفرِّقُ بينه وبين الأسلوبِ style استنادًا إلى تأثيرِه في القارئ – وهذا هو المحكُّ والمعيارُ ، كما يقولون ، وأما المعنى الآخرُ للنغمةِ وهو مدى الصدق أو الجدِّ أو الهزلِ ... إلخ ، في موقفِ الكاتبِ من مادَّتِهِ فسوف نعرضُ له في أحد الفصول التالية ، فهو مبحثٌ بالغُ الأهميَّةِ ، ولا أعتقدُ أنه قد حظي بما هو جديرٌ به من بحثٍ في الترجمةِ حتى الآن .

ولكن ما الفرقُ بين الأسلوبِ وروح الأسلوب ؟ إننا نُعرِّف الأسلوبَ في أيامنا هذه تعريفاتٍ « فنيَّة » أو « تقنية » technical أي تتَّصلُ بفنون بناء

العباراتِ ، وتركيبِ النَّصِّ من هذه العبارات ، بفضل المعرفةِ الحديثة التي أتاحتها فروعُ علم اللغة (أو علم اللِّسانيات الحديث linguistics) ولكننا نهتدي في ذلك دائماً بنظرياتٍ مسبقةٍ عن **الأعرافِ اللُّغويَّة والأدبية** في اللغة المستهدفة . ولا شكَّ أن هناك قواعدَ عامَّةً وعالمية تشترك فيها كلُّ اللغاتِ ، وهي قواعدُ فنيَّةٍ أكثر منها لُغوية مثل الإيقاع - ونعني به تَكرار الوحداتِ الصَّوتية في الشعر أو البنائية في النَّثر ، فالأول يسمى موسيقى الشِّعر ، ويختصُّ علمُ العَروض بدراسته ، والثّاني يُسمَّى فنُّ البناء ، ويختصُّ علمُ الأسلوبِ بدراسته . فقد تتكرر صيغةٌ معينةٌ لبناء الجُملةِ في النَّص ؛ بحيث يكون على المترجم حتماً أن يُحاكيَها في التَّرجمة ، وهو يحاكي مبدأ التَّكرار لا البناء للجملة الأصلية ، فبناء الجملة الأصلية يرتبطُ باللغة التي كُتِبت بها الجُملة أصلاً . وقد تعرّضْتُ لمبدإ التكرار في دراستي للحيل البلاغية في فصلٍ آخر من هذا الكتاب .

ولكن هناك قواعد وأعرافًا مقصورة على لغةٍ بعينها ، وتتفاوت من لغة إلى لغة . فإذا كان كلُّ إنسانٍ قادراً على الاستجابة للتكرار باعتباره سمة عالمية ، فقارئ العربية لا يستطيع أن يستجيب لما يسمى في الإنجليزية بـ absolute clause (العبارة المطلقة) التي تُعرِّفُها كاتي ويلز في معجم علم الأسلوبِ (Katie Wales, *A Dictionary of Stylistics*) بأنها عبارةٌ ظرفيةٌ لا تتضمَّنُ فِعلاً زمنيًا ولا تتَّصِلُ بالجملةِ الرئيسيَّة سياقيًا أو دلاليًا بأي عنصرٍ مشترك ، كقولك :

The match will be played Saturday, weather permitting
(cf. ... if the weather permits)

سوف تُجرى المباراةُ يومَ السبتِ إذا سمحت أحوالُ الطّقس / إذا كانت أحوال الطقس مناسبة .

فالمترجم هنا ، لا يستطيع أن يحاكيَ الصّيغةَ النحويّةَ الإنجليزية ؛ لعدم وجودها في العربية ، ولكنه يستفيد منها عندما يترجم من العربية إلى الإنجليزية والعكس :

We shall, God willing, leave for Alexandria next week.

سوف نُسافرُ إن شاء الله / بإذن الله إلى الإسكندرية في الأسبوع القادم .

وقد تكون الصّلةُ العِلّيّة causal هي أداةَ الشّرطِ أو جملة الشرط ، وقد تكون سببيّة :

No matters arising, the meeting finished promptly at 5.00 pm (cf. Since there were no matters arising ...)

ولما لم تنشأ مسائلُ أخرى (تستدعي مناقشتها) ، فقد انتهى الاجتماعُ في موعدِه تماماً في الخامسة مساءً .

وقِسْ على ذلك شتّى ألوانِ العباراتِ الظّرفية الشّهيرة ، فأجاثا كريستي شهيرة بعبارتها « Human nature being what it is » أي « ولَمّا كان هذا هو شأن الطّبيعة البشريّة » ، وكنا فيما مَضى نُطلق على العبارة الظرفية المطلقة تعبير « القابل المطلق » ablative absolute وفقاً للنحو اللاتينيّ ، ولكن هذه التسميةَ لم تَعُدْ قائمةً لأن الإنجليزيّة غير مُعربة ، ولا توجد فيها حالةُ القابل أصلاً ablative case ، والأفضلُ أن تعتبر هذه الصّيغةُ من

خصائص الإنجليزية الحديثة . وسوف يُلاحظ القارئ أنني ترجمتها بالعبارة الظرفية ، متجاوزاً في ذلك ما سبق أن ذكرته في « **فنّ الترجمة** » من أن adverb هو الحال ، وذلك حتى لا أقول « جملة الحال » التي تختلف في العربية تماماً عن ذلك – وأمثلتها : ﴿ فَنَادته المَلائِكَةُ وَهُوَ قَائِمٌ يُصَلِّي في المِحْرَابِ ﴾(آل عمران – ٢٩) – فالجملة التي تبدأ بواو العطفِ جملة حال ، ونحن نترجمها بعبارة ظرفية إما كاملة أو مختزلة reduced :

While he was standing at prayer in the chamber, the angels called unto him.

(Yusuf Ali)

And the angels called to him as he stood praying in the sanctuary;

(Pickthall)

فهذه ، كما هو واضح ، تختلف تماماً بسبب عَلاقتها المباشرة بالفاعل أو المفعول به في الجملة الأصلية . ولا أريد الإطالةَ هنا فكلّ ما أريده هو التّنبيه إلى أن محاكاةَ الخصائصِ الأسلوبية العامّة أو العالمية ، أي تلك التي يستجيبُ لها القرّاء في كلّ زمانٍ ومكان ، قَد يكونُ مُمكِناً بل ومستحبّاً ، على العكس من محاولةِ محاكاة الخصائص اللُّغويةِ المقصورة على كلّ لغةٍ. فمن أبوابِ التكرارِ في البناءِ بابُ التّوازي (parallelism) أي إيراد عباراتٍ متوازيةٍ في البناءِ يتلو بعضُها بعضاً ، ونطلق عليه اصطلاحاً لفظ parison ، فهو من خصائصِ العربيّةِ التُّراثيّة ، وهو من أبوابِ البلاغةِ الإنجليزيّة التّقليديّة ، وكذلك ما يسمى بربطِ التّجاورِ parataxis وهو إقامةُ روابط

الجوار juxtaposition بدلاً من العِلّيّة أو التّعاقُب الزمني بين العبارات ، وبدلاً من العطف بحروف العطف سواء كانت حروفًا تربط بين عبارة رئيسية وأخرى ثانويّة (كما هو الحال في الآية الكريمة حيثُ تُعتَبر عِبارةُ « نَادته الملائِكةُ » العبارة الرئيسية ، وجملةُ الحالِ العبارة الثانويّة ، ومن ثمَّ تُسمّى هذه العَلاقةُ عَلاقةً تبعيةً subordination واسمها الاصطلاحي hypotaxis) أو كانت حروفًا تربط بين عبارتينِ متساويتينِ في الأهميةِ أو القيمةِ الإخبارية information value بمعنى عدم تفضيل أو تغليب إحداهما على الأخرى ، وهي تُسمى هنا عَلاقةُ تنسيق coordination ولكن المقصود بربط التجاور parataxis هو وضع الجملتينِ معًا ، وترك استشفاف العَلاقة للقارئ ، كما نرى في بيت أبي العلاء المعري :

خَفّفِ الْوَطْءَ مَا أظُنّ أديمَ الـ أرْضِ إلا مِنْ هَذه الأجْسَادِ

Tread lightly ! The very earth is, I think, made of our
own bodies !

فالعَلاقة السببيّة موحًى بها هنا وحسب ، فأبو العلاء لا يقول « لأنني أظنٌّ » ولكنه يحذف حرف السَّببِ استناداً إلى منطق السياق ، ومثلها بالإنجليزية :

Boys and girls come out to play
The moon doth shine as bright as day.

إلى الخَلاءِ يا أوْلاد يا بَنات للمراح
البَدرُ سَاطِعٌ وغامرُ الضّياء كالصّباح

وقد يكون المحذوفُ حرفَ تعاقُبٍ زمني (ف / ثم) وقد يكون أي لونٍ من ألوانِ الرَّبطِ المنطقيّ ، فالذي نريد إيضاحَه هو إمكانية نقل ذلك في التَّرجمةِ ، على عَكْسِ ما نرى فيما يسمّى بالإدراج أو التَّضمينِ embedding وهو اصطلاح مستقى من علم النحو التوليديّ generative grammar للدلالة على إدراج عبارةٍ في عبارةٍ أخرى ، أو تضمينها إياها ، بحيث يمكن أن تقتربَ مما أسميناه بالتبعية subordination – أي اعتبار عبارة **تابعة** لعبارةٍ أخرى أو من مكوناتها ، أو مكملة لها . وهكذا تعتبر جملةُ الصِّلة – حسبما نطلق على relative clause بالعربية – جملة مدرجة أو متضمنة ، ويمكن أن تكونَ جملةُ الصِّلة مدرجةً في العبارة الاسمية noun phrase في الجملة الرئيسيَّة ، ومن كبار الباحثينَ الذين أسهموا في هذا الفرع عالم اللُّغويات الأشهر هاليداي ، و لو أنه فيما يبدو يقصر في كتابه « مقدمة إلى النحو الوظيفيّ » *An Introduction to Functional Grammar*, 1985 مفهوم الإدراج على جملة الصِّلة أو أي عبارةٍ أو جملة تعمل في نطاق مجموعةٍ من العبارات والجمل ، كما هو الحالُ فيما يسمَّى بالتَّوصيفِ اللاحق postmodification ، أي وضع العبارةِ الاسمية أو شبه الجملة prepositional phrase بعد الاسم الذي يعتبر الكلمة الرئيسيَّة ، ومنها مثلاً (شبه الجملة / جار ومجرور) « رجلٌ لكلِّ العُصور » A man for all seasons أو جملة الصِّلة التالية في العنوان : The man who would be king أي « الرجل الذي يود أن يصبحَ ملكًا » أو جملة الصِّلة المختزلة التالية A woman killed with kindness (امرأةٌ قُتِلتْ بالرَّحمةِ / قتلتها الرحمةُ) وهذا اللونُ يطلق عليه راندولف كويرك (في النحو الشامل للغة

الإنجليزية ١٩٨٥) تعبير الإدراج غير المباشر indirect embedding .

ولكن استخدام هاليداي للمصطلح يؤكد معنى « التضمين الوسطي » (medial) أي إدراج العبارة في وسط الجملة ، و نجده أحياناً يستخدم « الإدراج » بدلاً من « التبعية » كمترادف لتعبير « التعشيش » nesting ومعناه وضع العبارة في وسط الجملة الرئيسية بدلاً من قبلها أو بعدها في الأبنية المتفرعة branching structures . وهذه السمة من السمات الأسلوبية الشائعة في الأساليب الأدبية الرفيعة (الرسمية formal) [انظر معنى التعبير في « **المصطلحات الأدبية الحديثة** » - القاهرة ، ١٩٩٦] وهي تختص باللغة الإنجليزية ومن العبث أن نحاول نقلها إلى العربية ، حتى إن كان ذلك ممكناً . فأمثلة الإدراج في العربية محدودة ، وهي تقتصر على الدعاء للمخاطب (أو عليه) وأشهرها قول النابغة :

أَتَاني **أَبَيْتَ اللَّعن** أَنَّكَ لُمتَني وَتِلك التي أهتمُّ منها وأنصَبُ

وقول زهير:

سَئِمْتُ تَكَاليفَ الحياةِ و مَنْ يَعِشْ ثَمانينَ حَوْلاً **لا أبا لكَ** يسأم

وإذا دخلت في بناء الجملة العربية بالصورة المعهودة في الإنجليزية عُدَّتْ عيباً بسبب إعاقتها لمجرى المعنى كقول المتنبي:

جَفَخَتْ **وَ هُم لا يَجْفَخونَ بِها** بِهِم شِيَمٌ عَلى الحَسَبِ الأغرِّ دَلائِلُ

فإذا انتزعت الجملة الوسطى قرأت البيت بيسر : لديهم صفات تدل على حسبهم الكريم ، وهي تفخر بهم - بينما هم لا يفخرون بها ! وقد أخرتها في هذا الشرح لبيان ما تقوم به من اعتراض سبيل المعنى اليسير .

وخلاصة القول أننا لا نحاكي أبنيةً لغوية بعينها في الترجمة الأدبية ولكننا نطمح في نقل روح الأسلوب . وقد استدعى هذا الاستطرادَ ضرورةُ بيان الفرق بين مفهوم الأسلوب من الناحية اللغوية الصرفة ، ومفهومه من الناحية الأدبية العامة . فالأسلوب لا يقتصر على أبنية الجمل والعبارات ، بل هو يتضمن كما قلت الأعراف الأدبية السائدة التي تتحكم في الأبنية اللغوية . فالمترجم الذي يواجه نصّا مسرحيّا نثريّا ينتمي إلى تيار الدراما الواقعية سيحاول نقل الحوار إلى اللغة الحية ، وهذا يسير كما سبق أن أوضحنا رغم الصراع بين مصطلح العامية ومصطلح الفصحى أحياناً ، والذي يترجم مسرحية شعرية تفصلنا عنها مدة زمنية طويلة لابد أن يحدد أولاً ما إذا كان سوف يحافظ على هذا البعد الزمني أو سيلغيه . فإذا قرر الاحتفاظ به لم يكن هناك بدٌّ من اختيار الفصحى المنظومة التي تهيئ للقارئ ذلك البعد ، وإذا كان سوف يلغيه فربما هبط بمستوي الفصحى قليلاً أو تخلى عن النظم تماماً ، وهو في كل حالة يتبع ما يقضي به مفهومه للنص أولاً - أي أن الأحكام النقدية هنا تسبق عملية الترجمة .

ومن يترجم النثر يواجه صعوبات مماثلة . فهو يحكم أولاً على العمل حكماً نقديّا عامّا يجعله يقرر من البداية لون الأسلوب أو الروح الأسلوبية التي سينتقيها . وقد يواجه المترجم عملاً يتضمن النظم والنثر على نحو ما نرى في شكسبير ، وقد يتعجل فيتصور أن النظم يماثل الفصحى والنثر يوازي العامية ، ولكنه إذا أنعم النظر في الأجزاء المكتوبة بالنثر لوجدها لا تقلُّ في مستواها اللغوي من حيث روح الأسلوب عن النظم ، بل إن بعض الناشرين كان يختلط عليهم الأمر أحياناً ، فيطبعون النظم نثراً مثلما فعل

ناشر طبعة الكوارتو (قَطْع الرُّبع) من « **روميو وجولييت** » (١٥٩٩) إذ أورد حديث مركوشيو الطويل عن « الملكة ماب » على أنه نثر (انظر الصورة الفوتوغرافية للصفحة المذكورة في ترجمتي للنص المنشورة عام ١٩٩٣) وسوف يجد القارئ كلاماً عن النجوم و تأثيرها في الإنسان مرة بالنظم في « **يوليوس قيصر** » ، ومرة بالنثر في « **الملك لير** » . وقد وجدت أن ثلث المسرحية الأخيرة مكتوب بالنثر ورصدت مواقع النثر فوجدته يكثر في أماكن المقابلة بين الحبكة الرئيسية والحبكة الثانوية – فالمشهد الثاني من الفصل الأول يبدأ نظماً حتى البيت ٣٠ وهو بداية قيام إدموند بخداع أبيه جلوستر، وخداع أخيه إدجار ، ثم يختتم بتسعة أبيات يواجه فيها أدموند الجمهور وحده مثلما واجهه في البداية ! وحوار كِنْتْ مع أوزوالد في المشهد الثاني من الفصل الثاني مكتوب نثراً ثم يتحول إلى النظم عند دخول كورنوول بل بعد دخوله بعدة دقائق يستمر فيها الحوار نثراً ، وبعد أن يعترض كورنوول على ما يدّعيه كنت (في رأيه) من الصراحة يفاجئه كنت بأبيات متقعرة تحاكي المديح الزائف المعتاد في البلاط ، ثم يعود إلى النثر – وهذه هي الفقرة :

Cornwall : ... These kind of knaves I know, which in this plainness
Harbour more craft and more corrupter ends
Than twenty silly ducking observants
That stretch their duties nicely.

Kent : Sir, in good faith, in sincere verity,
Under the allowance of your great aspect,
Whose influence, like the wreath of radiant fire
On flickering Phoebus' front –

Cornwall : What mean'st by this ?

Kent : To go out of my dialect, which you discommend so much. I know, sir, I am no flatterer. He that beguiled you in a plain accent was a plain knave, which, for my part, I will not be, though I should win your displeasure to entreat me to 't.

كورنوول : ... إني لأعرف تلكم الأوغادَ حقَّ المَعرفةِ
فهم يخفونَ في القول الصَّريح من مَكْرِ الطَّويةِ أو فساد القَصْد
ما يَرْبو عَلى عشرينَ تابعًا ذليلاً ساذجًا
يُخلصونَ في أداءِ واجبِ المُداهنة !

كنت : ألا إنني مَولاي بالحقِّ أنْطقُ وبالصِّدق والإخلاص لَفْظي أخْلَقُ
أذنتم لنا إذنًا كريمًا ومُشرقًا جــلال محــياكم بــه يتــألقُ
بطاقــة نارٍ لا يـزال شعاعُها على جبهةِ الشَّمس المهيبةِ يَخْفُقُ

كورنوول : ماذا تعني ماذا تَقْصِد ؟

كنت : أقصِدُ أن أغيِّرَ لهجتي التي أغْضَبَتك كلَّ الغضبِ . فأنا واثق ، يا سيدي ، أنني لست مداهنًا . والذي يخدعك بصريح العبارات وغد صريح . وهذا ما تأباه نفسي ، ولو أغضبتك إن طلبت مني ذلك .

ف ٢ / م ٢ / ٩٣ - ١٠٤

والواضح أن التحول إلى النثر لم يهبط بمستوى اللغة ، ولكنه أقرب إلى البسط المنطقي ، وللدقة في الصياغة ، وأحيانًا ما يتسم النثر في هذه المسرحية بالتأمل الفلسفي الذي لا يقلُّ عمقًا عمًّا يحفل به النظم ، ومن

العبث إذن أن نقول إنه قريب من لغة العامة (أو اللغة العامية) - فهذا الملك لير يقول في فقرة شهيرة :

Lear : Why, thou wert better in thy grave than to answer with thy uncovered body this extremity of the skies. Is man no more than this ? Consider him well. Thou owest the worm no silk, the beast no hide, the sheep no wool, the cat no perfume. Ha ! Here's three on's are sophisticated. Thou art the thing itself; unaccommodated man is no more but such a bare, forked animal as thou art. Off, off, you lendings ! Come, unbutton me here.

ليـر : أن ترقـدَ في القـبـر خيـرٌ من أن تواجـه بِجَسـدِكَ العـاري غـضـبـةَ السـمـاواتِ الجـائحـة . ألا يزيد الإنسـان عن ذلك الجسـد ؟ تأملوه أنعـمـوا النَّظر ! إنك لا تَدين بالحـريرِ لدود القـزِّ ، ولا للحـيـوان بالجلود ، ولا للأغنام بالصـوف ، ولا للغـزال بالمسك . انظروا ! إن ثلاثتنا مُزيَّفون ! أما أنت فالإنسانُ في صورته الأصلية . فالإنسان المجرد حيوانٌ ضعيفٌ عار يمشي على اثنتين ! فلأتخلص إذن من هذه الثياب المستعارة ! تعال فك أزرار قميصي !

ف ٣ / م ٤ / ٩٦ - ١٠٣

وإدجار في نفس المشهد يبدأ حديثه نثرًا ثم يتحول إلى النظم مردِّدًا مقطوعات مستقاة من الأغاني الشعبية ، ونجد مشاهد كاملة مكتوبة بالنثر ، كالمشهد الخامس من الفصل الثالث ، ويذهب بعض النقاد إلى أن القصد من التحول إلى النثر هو إبطاء الإيقاع ، تأكيدًا لجانب التآمر أو الشر ،

ولكنهم يختلفون حول ضرورة النثر ، فالنظم يستخدم أيضاً في مشاهد التآمر ، وكثيراً ما نشهد التحول من هذا إلى ذاك في نفس المشهد ودون تغير في الإيقاع . و يقول ويلسون نايت : إن ذلك مما يزيد من عمق الكوميديا « الجروتيسك » أي كوميديا البشاعة والقبح والتوحش ، ولكن إينيد ولسفورد تقول : إن التلوين في الإيقاع يؤكد تفاوت صور الحقيقة ، فالمهرج يتحدث نظماً (بالأغاني والأناشيد) ونثراً في حواره مع الملك كي يؤكد ضرورةَ الأسئلة التي تطرحها المسرحية دون إجابات !

المسألة إذن لا تنحصر في الشعر أو النثر بل في مستوى اللغة المستخدمة، وقد ناقشت « ضرورة » ترجمة « **يوليوس قيصر** » نثراً في باب منفصل بسبب طبيعة اللغة ، التي قد تتأثر بإيقاع النظم ، وقبل أن أختتم الفصل الحالي أورد لونين من الأسلوب النثري لكاتب اشتهر بأسلوبه السهل الميسر ، وهو جورج أورويل ، وعنوان الرواية « **أيام في بورما** » *Burmese Days* – وأنا أدين لهذا الكاتب بالكثير لأنه حبب إليّ قراءة الروايات في أواسط الستينيات بعد أن كنت لا أقرأ إلا الشعر ، ومنه تعلمت الكثير عن الحياة والناس – والفقرة التي اخترتها أولاً هي :

> He was not quite twenty when he came to Burma. His parents, good people and devoted to him, had found him a place in a timber firm. They had had great difficulty in getting him the job, had paid a premium they could not afford; later, he had rewarded them by answering their letters with careless scrawls at intervals of months. His first six months in Burma he had spent in Rangoon,

where he was supposed to be learning the office side of his business. He had lived in a "chummery" with four other youths who devoted their entire energies to debauchery. And what debauchery ! They swilled whisky which they privately hated, they stood round the piano bawling songs of insane filthiness and silliness, they squandered rupees by the hundred on aged Jewish whores with the faces of crocodiles. They too had been a formative period.

Penguin Edition, 1972, p. 62 (1st. ed. 1934) p. 62

أهمُّ مـا نلاحظه هنا هو زمن الأفـعـال ، و هو الماضي أولاً ثـم الماضي التام . وتتراوح أزمنة الفقرة بين هذين الزمنين ، وتنقَسِمُ « المعلومات » فيها بين ما فعله الوالدان من أجل ابنهما ، ونمط حياته في الشهور الستة الأولى من الإقامة في رانغون ، عاصمة بورما (وقد تغير اسم بورما الآن فأصبح ميانمار) . ويتسِمُ الأسلوبُ بالاتِّزان في البداية ، ثم الصعود إلى ذروته عند وصف حياته مع « الخلان » . وهذه هي الترجمة المقترحة :

لم يكن قد بلغ العشرينَ من عمره عندما أتى إلى بورما. وكان أبواه من أسرة كريمة ، وكانا يحبانه حبّا جمّا ، واستطاعا أن يجدا له عملاً في مصنع لقطع الأخشاب ، بعد جهدٍ جهيد ، وبعد أن دفعا مبلغًا من المال يفوق طاقتهما . ولم يكن جزاؤهما فيما بعد إلا عدم تلقي ردود على خطاباتهما إلا كل عدة شهور، وهي ردود تنضح بالإهمال وبأن خطها لا يكاد يقرأ . وكان في الشهور الستة الأولى يقيم في رانغون ليتعلّم أساليبَ

العمل في المكتبِ الذي كانَ يمثّل جزءاً من عملِهِ . وكان يسكُنُ آنذاك في شقةٍ للعزاب مع أربعة شبان كرّسوا كلّ طاقاتِهم للفسادِ والانحلالِ ، وما كانَ أشدّه من انحلالٍ! كانوا يجرعون الويسكي الذي كانوا يكرهون أن يشربوه على انفرادٍ ، ويقفون حول البيانو وهم يغنون بأصواتٍ صارخةٍ أغنياتٍ قذرةً وبلهاءَ إلى درجةِ الجنونِ ، ويغدقون مئات الروبيات على مومساتٍ يهودياتٍ شمطاوات وجوههن كوجوهِ التماسيح . كانت الحياة معهم بمثابة فترة من فتراتٍ تكوينه أيضاً .

وهذه هي الفقرةُ الثانية ، من نفس الرّواية ، بل ومِنَ الصفحةِ التالية:

He acclimatized himself to Burma. His body grew attuned to the strange rhythms of the tropical seasons. Every year from February to May the sun glared in the sky like an angry god, then suddenly the monsoon blew westward, first in sharp squalls, then in a heavy ceaseless downpour that drenched everything until neither one's clothes, one's bed nor even one's food ever seemed to be dry. It was still hot, with a stuffy, vaporous heat. The lower jungle paths turned into morasses, and the paddy fields were great wastes of stagnant water with a stale, mousy small. Books and boots were mildewed. Naked Burmans in yard–wide hats of palm–leaf ploughed the paddy fields, driving their buffaloes through knee–deep water.

وباستثناءِ الجملتين الأوليين تعتبرُ الفقرة وصفاً « لا زمنيّا » لبورما ، رغم استعمالِ الكاتبِ للزَّمنِ الماضي ، لسببٍ واضحٍ هو روايةُ هذا الوصفِ من وجهةِ نظرِ الشَّخصية . والمترجِمُ هنا ليس مضطرًّا إلى الالتزامِ بالزمنِ الماضي لأنه لا يتناولُ حدثًا وقع وانتهى بل « منظراً » يصورهُ الكاتبُ ويحاوِلُ بعثَهُ أمام أعيننا . والظاهرة المميزة للفقرة هي كثرة الصِّفاتِ والأسماءِ اللازمةِ للوصفِ ، فهي بمثابة الألوان للّوحةِ ، بل إن الأفعالَ نفسَها تنهضُ بنفس المهمَّة . وها هي ذي الترجمة المقترحة :

تأقلم على الحياة في بورما ، واعتاد جسده إيقاعَ الفصولِ الاستوائيَّةِ ، وهو إيقاعٌ غريبٌ تمكن من التوافق معه . ففي كلِّ عام ، ما بين فبراير ومايو ، تتوهَّجُ الشَّمسُ في كبد السماء مثل إله وثنيّ غاضبٍ ، ثم تهبُّ الرِّياحُ الموسميَّةُ فجأةً في اتجاهِ الغربِ ، فتهطلُ الأمطارُ أوَّلاً في شآبيب غامرةٍ ، ثم تنهمرُ انهماراً دائباً لا ينقطع ، فتبلّل كل شيء حتى يخيل للمرء أن ملابسه وسريره بل وطعامه في حالة بلل دائم ، كما ترتفع حرارة الجو ارتفاعًا خانقًا ، وهي حرارة تشيعُ فيها أبخرةُ الماءِ ، على حين تتحوَّلُ الطُّرقات في الأجزاءِ المنخفضَة من الغابةِ إلى مستنقعاتٍ و أوحالٍ ، وتتحوَّلُ حقول الأرز إلى مساحاتٍ شاسعةٍ من المياهِ الآسنةِ العطِنةِ التي تذكرك برائحة الفئران ، وتكتسي الكتبُ والأحذيةُ الطويلةُ بالفطرياتِ ، ويقوم أبناءُ بورما ، وقد خلعوا ملابسَهم وارتدوا قبعاتٍ من الخوص عرض الواحدةِ نحو متر ، بحرث حقول الأرز ، وهم يسوقون أمامهم الجاموس في المياهِ التي يصلُ ارتفاعها إلى الرُّكبةِ .

والخلاصةُ هي أننا ينبغي أن ننفيَ عن أذهاننا وجود لُغةٍ مستقلّةٍ للأدب- أي لغةٍ موحدةٍ يستطيعُ المترجمُ أن ينقلَ إليها شتّى الأعمالِ الأدبيّةِ العالميةِ ، بل أن نؤكّدَ ضرورةَ هضم المترجم للنصّ الأدبيّ أوّلاً ؛ للتحقُّق من نوع اللُّغةِ المستخدمة فيه ، ونوع البلاغةِ التي يستخدمُها الكاتب قبل الشروع في الترجمة. وهذا يؤدي بنا إلى السؤال الثاني وهو الهدفُ من الترجمةِ و وسيلةِ تحقيقِهِ ؛ أي منهج الترجمةِ الذي يصلُ بالمترجِمِ إلى غايته .

سبقَ لي أن ذكرت أن النص الأدبي المترجم يعتبرُ عملاً أدبيّا جديداً . وما أجدرنا أن ننقل إلى مكتبتِنا العربيةِ عيون الأدب العالمي بحيث يمكِنُ الرجوعُ إليها والاعتمادُ عليها مثلما يرجعُ الإنجليز مثلاً إلى ترجماتِ تشيخوف الإنجليزية عن الروسيةِ التي أبدعَتْها كونستانس جارنيت وترجمات إبسن الإنجليزية عن النرويجية مثلاً (التي أخرجَها وليم آرتشر) - فهذه الترجماتُ قد أصبحَتْ جزءاً لا يتجزّأ من تراثِ الإنجليزية .

وأذكُرُ أن روايةَ « ذئب الأحراش » للكاتب الألماني (هيرمان هسه) لم يكتبْ لها النجاح إلا عندما ترجمت إلى الإنجليزية ، وانتشرَتْ في أرجاءِ العالمِ المتحدِّثِ بالإنجليزية حتى لقد بيعَ منها في الستينيات خمسة ملايين نسخة ، وأثرت على جيلٍ كاملٍ من الشبابِ الذي كان لا يزالُ يعاني آثار ما بعد الحربِ ، ويناقِشُ القضايا الاجتماعيةَ الساخنةَ التي برزت إلى السّطح في تلك الآونةِ . وأذكر أنني كنت أقرؤها جنباً إلى جنبٍ مع روايات جورج أورويل المشار إليه (مؤلف رواية « **مزرعة الحيوانات** » ورواية « **١٩٨٤** »

و « **لتحيا زهرة الصبار** » وغيرها) دون أن أشعرَ أن (هسه) ألماني و (أورويل) إنجليزي (واسمه الحقيقي إريك بلير ولغته الأولى الإنجليزية) . كما كنت أقرأ مسرحياتِ الكاتبة الفرنسية (مارجريت دورا) المترجمة إلى الإنجليزيةِ بعد أن احتلّت مكانًا راسخًا بين المؤلّفين المسرحيين الإنجليز دونَ أن أشعرَ بأن أصلَها فرنسي.

وإذا كان الهدف هو إخراجَ عملٍ أدبيٍّ جديدٍ فلا بدَّ أن يقرِّرَ المترجمُ (وهو في أحسن حالاته أديبٌ مبدعٌ) ما إذا كان سيرمي إلى إخراجِ المقابل - الذي قد يرقى إلى مستوى المثيلِ - أم إلى إخراجِ البديلِ ؟ فما هو المقابلُ وما هو البديلُ ؟

إن المترجمين يلجأون عادةً إلى المقابل أوّلاً فإذا تعثَّرَتْ جهودُهم لجأوا إلى البديلِ - أمّا المقابلُ فهو إيجادُ ما يقابلُ الفنَّ الأسلوبيَّ المحدَّدَ في لُغة ما من فنونِ أسلوبِ اللُّغةِ المنقولِ إليها ، فلُغاتُ الأرضِ الحيَّةُ تشتركُ في بعض الخصائص التي يمكِنُ الموازنةُ بينها ، وإقرارُ توازيها مثل حيل الصنعَةِ العامةِ كالوزنِ والقافيةِ في الشِّعر . فالمترجمُ الذي يطمحُ في إيجادِ المقابل لقصيدةٍ غنائيةٍ lyric (أي قصيدة قصيرة تتميَّز بالموسيقى الغلابة ويَتحدَّثُ فيها الشّاعرُ بضمير المتكلّم ، ويستخدِمُ فيها الصُّورَ البسيطةَ واللُّغةَ السلسةَ أيّا كانَ الموضوعُ الذي يطرقُه) يحاول أن يقدِّمَ لنا صورةً عربيَّةً للقصيدةِ تتميَّزُ بخصائصِ النَّظمِ والقافيةِ في العربيةِ لا في الإنجليزية . وهذا لا شكَّ عسيرٌ ولكنه ممكِنٌ ، و ربما اضطرَّ المترجمُ هنا إلى الخروجِ عن حرفيَّةِ النصِّ الأصلي ؛ لتقديمِ هذه المقابلات بل قد يقدِّمُ قصيدةً تبتعدُ في بعضِ

تفاصيلها الهامشيَّةِ عن القصيدة الأصليةِ للحفاظِ على الوزنِ والقافيةِ إذا كانت هاتان السمتان أهمَّ عناصرِ القصيدةِ الأصلية بحيث إذا أغفلتا ضاعت القصيدةُ . ولكن أهمَّيَّةَ الوزنِ والقافيةِ تتفاوتُ من قصيدةٍ إلى أخرى في الشِّعرِ الغنائي مع أنهما دائماً من سماتِهِ الأساسيةِ ، وهم يميزان هذا اللونَ من الشِّعرِ عن الشعر القصصي (كشعر الملاحم) أو الشِّعر المسرحي . وهذا ما سوف نناقشه في الفصل التالي .

الفصل الثالث
ترجمة الشّعر نظماً ونثراً

١ - ترجمة الإيقاع في الشعر

الإيقاعُ هو التّرجمةُ المتفقُ عليها للكلمةِ الإنجليزية rhythm ومقابلاتها باللُّغات الأوربية الأخرى ، وأصلُها هو الكلمةُ اللاتينيةُ rhythmus القائمة على اليونانية rhythmos ، بمعنى مقياس أو حركةٍ محسوبة ، أي يمكِنُ قياسُ وحداتِها . و لها علاقةٌ بفعل rheein بمعنى يتدفق ، الذي يعتبرُ « المادة » في اللُّغاتِ الهندية الأوربية للجذع sreu بنفس المعنى ، والذي أتى في الألمانيةِ بفعل strom وفي الإنجليزية بالفعل stream والاسم منه .

والمعنى الدقيقُ الحديثُ للإيقاع هو التدفُّق المتواصلُ الذي يتّسِم بملامحَ منتظمةٍ متكرِّرةٍ ، تتميز بالتّراوح بين لونين أو أكثرَ أو بالتقابل بين ضربين من الضَّرباتِ مثل دقّات القلبِ في الكائن الحي مثلاً .

والمصطلحُ الفنيُّ يتضمَّن إلى جانبِ هذين العنصرين أي التدفق والتّكرار المنتظم عنصر النمط pattern أي إمكان إدراكِ السّامع أو الرّائي للوحداتِ التي تشكِّلُ فيما بينها أنماطًا ، بمعنى أن الوحدةَ الصغيرةَ التي قد تتكوَّنُ من ضربتين قد تتكرَّرُ بحيث تشكِّلُ نمطًا يتكوَّن من عدة وحداتٍ يجمعُ

بينهما جامعٌ ، والفيصلُ في هذا هو الممارَسةُ الفنّيّةُ ، أي ما أخرجه المبدعون من إيقاعاتٍ مركبةٍ في الموسيقى مثلاً أو في الشّعرِ ، بحيث يكونُ عملُ الدّارس قائماً على إنتاج قرائح المبدعين فهو يضعُ تصنيفاتِه للأنماطِ الإيقاعية على أسس ما يدركه منها في الفنونِ السّمعيَّةِ أولاً مثل الموسيقى والشّعرِ ، وفي الفنونِ البصرية ثانيًا ، باستعارةِ المصطلح لاستعمالِه فيها ، وأخيرًا في الفنونِ الحركيَّةِ أو التي تجمعُ بين شتّى تلك الفنون .

وقد شُغل النُّقّادُ في العصرِ الحديثِ بالدّلالة الفلسفيةِ للإيقاع أي من حيث معناه للإنسان . فقال قائلٌ إنه دليلٌ على النظام الذي تقومُ عليه الحياةُ ، وقال آخرُ إنه تجسيدٌ لنزوع الإنسان إلى نظام غيرِ موجودٍ ، وذهب ثالثٌ إلى أنه يفي بحاجةٍ إنسانيةٍ متأصلةٍ إلى الإحساس بالنظام في مواجهةِ عالم لايبدو أن فيه نظامًا من لونٍ ما - ومن ثمَّ ارتبطَ تحليلُ الإيقاع بمنظورين متعارضين : الأول يقول إن الفنَّ **يضفي النظام على الكون** ، والثاني يقول إن الفنَّ يقدِّمُ صوراً تعكس مثل المرآة **النظام الكائن في الوجود** ، وعلى اختلافِ وجهات النَّظرِ اتفق الجمهور على أن الإيقاعَ الذي يتجلّى في الشعر على صورة النظم له ضرورته ، وأنه يستجيب لنزعة أو لحاجة بشريةٍ لا مِراءَ فيها ، ومن ثمَّ فإن كلَّ دورةٍ أدبيةٍ تناهض النظم تنتهي إلى دورةٍ أدبيةٍ تؤيده تأييداً شديداً حتى وجدْنا شعراءَ الحركة الإنجليز The Movement الذين كتبوا معظمَ ما كتبوه في الربع الثالثِ من القرنِ العشرين ، يؤيِّدون النظمَ تأييداً شديداً ، وكان شعرَ فيليب لاركن (المتوفّى عام ١٩٨٩) نموذجًا للشعرِ الموزونِ المقفى بل العمودي كأكثر ما يكون الشعرُ التزامًا بالوزنِ والقافية .

الإيقاع في اللغة

ولكن الإيقاعَ في اللُّغةِ لا يعتمدُ على الوزنِ وحدَه . فليست الأوزانُ قوالبَ مجردةً أي أصوات لها وجودٌ بذاتِها خارج اللغةِ ، ولكنها هي نفسُها الأصواتُ التي تشكلُها اللغةُ ، ومن ثمَّ فمن العسيرِ وفقًا لأحدثِ النظرياتِ الأدبيةِ فصلُ الكلماتِ عن الوزنِ ، أي القول بأن كلمتين تشتركان في الوزنِ بمعنى البناءِ الصرفي morphology أو البناء الوزني metrical structure ستكون لهما نفس القيمةِ الإيقاعيةِ rhythmical value مهما تتشابه حروفُهما الصائتةُ أي حروفُ العلّةِ القصيرةِ (الحركات) والطويلة (أي الألف والياء والواو والسَّكنات في العربيةِ) . ومن ثمَّ تصبحُ لكلٍّ قصيدة أنماطها الصوتية أي phonological patterns التي من المحال تجريدُها إلا في حدودِ ما يضطر إليه الباحثُ للتبسيطِ والشَّرح ، ومن المحال كذلك استبدالُ أنماطٍ صوتيةٍ أخرى بها دون تغييرٍ في الدَّلالةِ الفنية أي في المعنى الشِّعري ، بل وفي المعنى الإحاليِّ كذلك .

ولما كانت الأنماطُ الصوتيةُ خاصَّةً باللغة التي كتبتْ بها ، فمن الطبيعيِّ أن ترتبطَ بالتراكيبِ الخاصَّةِ بتلك اللُّغة syntax وسياقاتها ودلالات ألفاظها الخاصة semantic features ، وقد أفاضَ في ذلك أصحابُ المدرسة الشكلية الروسية The Russian Formalists ومدرسة براغ The Prague School ومدرسة موسكو – تارتو Moscow–Tartu وأقطاب البنيويَّةِ في فرنسا وأمريكا ، ومن ثم فلا حاجةَ لنا إلى تكرارٍ ما قالوا وما أسهبوا فيه إسهاباً . ولكننا نقِفُ هنا عند قضية اختلفوا فيها ، وهي مدى استقلالِ معنى الإيقاع عن العمل الفنيِّ ، أو عن الدلالة . هل يمكن أن يكون للإيقاع في ذاتِهِ معنى ؟وهل هو مؤيِّدٌ ومساندٌ ومعضِّدٌ لمعاني الكلمات أم يمكِنُ أن

يتمتعَ باستقلالٍ داخليٍّ عنه بحيث يؤيده أيضًا ، ويتناقض معه أحيانًا ؟ ولنطرح السؤال بصورةٍ أخرى : هل يمكن أن يستعمل الشاعرُ الإيقاعَ **لتعديل** بعض معاني الألفاظِ ، **أو لإضافة** معانٍ أخرى إليها ، أو أحيانًا **لإلغاءِ** معناها الظَّاهر والإيحاء بمعنى مناقض له ؟

هذه أسئلةٌ لا تزالُ قيدَ البحثِ ، وتقريبًا للفكرةِ الأخيرةِ من أذهانِ قرّاء العربية أقول إن بعضَ الإيقاعات قد ارتبطت تاريخيًا بمعانٍ معينةٍ ، أو بنغمةِ جِدٍّ رفيعة – كبحرِ الطويل في العربيةِ الذي اعتدناه في المعلقات – وكذلك ارتبطت إيقاعاتٌ أخرى بأنغام أقلَّ جدًا أو حتى بالهزلِ . ولذلك فالقارئ لا يتوقَّعُ من الشّاعرِ أن يخلطَ بين هذه الإيقاعات وما ارتبطت به . فعندما يقول شوقي :

مقاديرُ من جفنيك حَوَّلْن حاليا فذقتُ الهوى من بعد ماكنتُ خالِيا
نَفَذْنَ عليَّ اللُّبَّ بالسَّهْم مُرْسَلاً وبالسِّحْر مقضيًا وبالسَّيف قاضِيا

لا بدَّ أن يشعر السامعُ برنّةِ الإحالة إلى الماضي في التُّؤدَةِ الإيقاعيةِ للطَّويل ، ونَغْمَةِ الجِدّ التي تميِّزُ قناعَ الشّاعرِ الكلاسيكي classical persona وهو الذي طالما اتهم العقاد شوقي باصطناعه ، فالانتظامُ الذي يدعو للتمهُّل يجبرُ المرءَ على البطءِ ، مهما يحاول شوقي الإسراع ولو عن طريق حيل الصياغَةِ التي أبدعَ فيها أيّما إبداع :

مُفَسّر آي الله بالأمس بيننا قُم اليومَ فَسِّرْ لِلْوَرى آيةَ الموتِ
رُحِمْتَ مصير العالمين كما ترى وكُلُّ هناءٍ أو عزاءٍ إلى فوتِ
هو الدَّهرُ : ميلادٌ فشُغْلٌ فمأتمٌ فَذِكْرٌ كما أبقى الصَّدى ذاهبُ الصَّوتِ

ولقد تعمدت أن آتي بشعر حب في البداية قبل هذا الرثاءِ حتى أمهد

لموضوعاتٍ أخرى تؤكِّدُ ما ذهبت إليه ، فهذا شوقي يوجِّهُ الأبياتَ التاليةَ لعليّ ابنه وهو في الثانيةِ من عمرِه :

هذه أوَّلُ خُطـوهْ — هـذه أوَّلُ كـبـوه
لا تَقُلْ كـان أبي إيّا — ك أنْ تَحْـذُو حَـذْوَه
أنا لَمْ أغْنَمْ مِـنَ النَّا — س سِوى فنجانِ قهوه !
أنا لَمْ أجْـزَ عـن المدْ — ح مِنَ الأملاكِ فروه !

ومجزوء الرَّمَل هنا يذكِّرنا بمجزوءِ الكامل الذي أغضبَ كثيراً من الكلاسيكيّين ، وكان الأحرى بهم أن يذكروا مجزوءَ الهزج الشهيرِ لبشار (ربابة ربة البيت) – وعلى أي حال هذا ما يقوله شوقي :

قـولوا له رُوحـي فـداه — هذا التَّجَنّي ما مـداه
أنـا لَـمْ أقُمْ بصـدودِه — حتّى يُحَمِّلَني نَـوَاه
سَـمَّيْتُـه بدرَ الـدُّجى — ومن العَـجـائِبِ لا أراه
ودعـوته غـصـن الرِّيـا — ض فلم أجِدْ روضاً حَواه
وأقـولُ عنه أخـو الغـزا — ل ولا أرى إلا أخـاه !

ولا أدلَّ على خفَّةِ النبرة في الأبياتِ الأخيرةِ من قيام بعض الشُّعراءِ المحدثين بالسُّخريةِ من هذا الشِّعرِ ، بل وإقدام شاعرٍ هازلٍ على نشرِ محاكاةٍ ساخرةٍ للقصيدةِ parody في إحدى المجلاتِ الأدبيَّةِ في الخمسينيات ، وأذكر أن البيتَ الأخيرَ في قصيدة شوقي و هو :

أذْنُ الفَتى في قَلْبِه — حيناً وحيناً في نهاه

قد ظهر في الصُّورةِ التالية :

عَينُ الفتى في وَجْهِهِ حيناً وحيناً في قَفاه

والواقعُ أن مجالَ تأكيدِ الإيقاع للمعنى الشّعريّ أكبرُ من مجالِ التعديل فيه أو إلغائِهِ ، ومن هذا المنطلق أتصوَّرُ أن الإيقاعَ عنصرٌ جوهريٌّ من عناصرِ الشعرِ الإيجابيةِ ، وأقولُ ما أقولُهُ دائمًا إن الوزنَ أيًا كانَتْ صورتُهُ أساسٌ من أسس الشعر ، ولن يهتز إيماني بذلك طالما كانَ في العالم من يكتبون الشّعرَ المنظوم . أما إذا مال معظمُ الشُّعراءِ المجيدين إلى كتابةِ النثر، لا قدر الله ، وقد يسمونه نثرًا شاعريًا أو شعريًا أو شعرًا منثورًا أو نثريًا ، فسوف أعيد النظرَ في موقفي على ضوءِ إبداعاتهم العجيبة .

مشكلات المعادلة

إذا كان مترجِمُ معنى الكلام يسعى إلى إيجادِ الكلمةِ العربية التي تنقلُ معنى الكلمةِ الإنجليزية فإن مترجِمَ الشّعرِ يحاولُ أو نحن نتوقَّعُ منه أن يحاولَ إيجادَ الإيقاع الذي ينقلُ معنى الإيقاع في اللُّغةِ المنقولِ منها . أي أنه لن يأتيَ بالقوالبِ الصوتيَّةِ نفسِها والتي ترتبطُ – كما سبق أن ذكرت – بالكلماتِ الأصليةِ ، ولكنه مثلما يحلُّ كلماتٍ عربيةً محلَّ الكلماتِ الأجنبيةِ سوف يحلُّ إيقاعًا عربيًا محلَّ الإيقاع الأجنبي . ومثلما يجدُ من الصعبِ عليه أن يأتيَ بكلمةٍ تترادفُ ترادفًا كاملاً مع الكلمةِ الأصلية ، سيتعذَّرُ عليه إيجادُ الإيقاع الذي **يعادِل** تمامًا الإيقاع الأصلي . فلكلِّ لُغةٍ إيقاعاتُها ، ولكلِّ إيقاع أصولُهُ وتنويعاته .

والمشكلة الأولى هي الاختلافُ النَّوعيُّ بين الإنجليزيةِ والعربيةِ في أصولِ الإيقاع الشّعريِّ – فالعربيةُ ذات إيقاعاتٍ كمِّيَّةٍ أي تعتمدُ على عددِ

الحروفِ السَّواكن والمتحركةِ جميعًا باعتبارها أصواتًا تطرقُ الأذنَ بغضِّ النظرِ عن النبرِ stress ،أي الضغط على البعض دون البعض . أما الإيقاعُ في الإنجليزية فهو نبريّ qualitative أي أنه يعتمدُ على طريقةِ نطق المقاطع في الحديثِ العادي ، لا على عددِ الحروفِ أو المقاطع . وإيضاح ذلك مهم .

خذ كلمةً مثل « قيثارتي » (/./././ qee thaa ra tee) إنها تتكونُ وَفْقًا لنظام العَروض العربيِّ من ضربتين قصيرتين تتكوَّنُ كلٌّ منهما من حرفٍ ساكن يتلوه حرفٌ متحركٌ ، تتلوهما ضربةٌ طويلةٌ تتكوَّن من حرفين متحرِّكين يتلوهما حرفٌ ساكنٌ . والضَّربةُ القصيرة تسمى سببًا خفيفًا ، والضَّربةُ الطَّويلةُ تسمى وتدًا مجموعًا . وترمزُ لها الأصوات التالية « **إن لم تكن** » (أو مستفعلن) أي أننا نقيسُها بعددِ الحروفِ المتحرِّكةِ والسّاكنةِ ، ونمطِ تكرارِ الحركَةِ والسُّكون . فالكمُّ هنا هو المعيارُ . ولاعبرةَ بمن ينطقُها بالضَّغطِ على المقطع الأوَّلِ أو غيرِه . ولكننا إذا قرأناها باعتبارها كلمةً أجنبيةً فستكونُ العبرةُ لا بالحركةِ و السُّكونِ و لكن بالمقطع الذي يقعُ الضَّغطُ عليه – هكذا :

/ / x /
qee tha ratee

x x / x — qee tha ra tee

أو

x / x / — qee tha ra tee

وفي كل مرة يخرج لنا إيقاعٌ مختلِفٌ . ولإيضاح معنى النبرِ انظر معي هذا البيتَ الشهيرَ لكريستوفر مارلو :

x / x / x / x /
Come live / with me / and be / my love

وقد قطعته هنا التقطيعَ الآليَّ الذي يختلِفُ عن القراءةِ الشّعريةِ الحقيقيةِ من باب الإيضاح فحسب . فهنا نجدُ أن كلَّ كلمةٍ هي مقطعٌ مستقل ، ولوكتبناها بالعربيةِ لخرجَ لنا بحرُ الخبب الحديث (صورة المتدارك أو المحدث الجديدة) ولكن العبرةَ هنا ليست بالكمّ بل بأن الضّغطَ يقعُ على مقاطع بعينها من البيت – أي على الكلماتِ المهمةِ في البيتِ مثل الأفعالِ الرئيسيّةِ أو الأسماء ذات الدلالة . وإذا قرأت هذه الكلمات وحدها لخَرَجَ لك ما يشبه المعنى للبيتِ ، أما إذا قرأت المقاطع غيرَ المنبورةِ لما خرجت بشيء !

مثلاً :

live / me / be / love

في مقابل :

come / with / and / my

ولو أن القراءةَ الصحيحة للبيت هي :

/ / x / x / x /

come live / with me / and be / my love

أي أنها تتضمنُ زحافًا في التفعيلةِ الأولى على نحوِ ما سنشرحُ فيما يلي . المعادلةُ النوعيةُ مستحيلة إذن ، ومن العبثِ أن نقيس لغةً بمقياس لُغةٍ أخرى ، فاختلافُ اللُّغةِ يفرضُ اختلافَ الإيقاع و اختلاف استجابةِ المستمع . ولذلك ، كما أرجو أن أوضّح ، من المحالِ بل من العبثِ القولُ بأن بحراً من البحور الإنجليزية يعادِلُ بحراً من البحورِ العربيَّةِ .

البحور الإنجليزية

أما البحور الإنجليزية فأقربُ ما تكونُ إلى البحورِ الصّافيةِ بالعربيَّةِ أي التي تتكرَّرُ فيها التفعيلات المفردة ، ولا تتضمَّنُ تشكيلاتٍ ثابتةً من التفعيلات مثلما نجدُ في بعض البحورِ العربيَّةِ المركبة كالطَّويل والبسيطِ والخفيف وما إليها . وتنقسِمُ من حيث النَّغم الموسيقي إلى قسمين رئيسيين : ذات النغم الصـاعـد rising beat وذات النغم الهـابط أي falling beat - بمعنى أن موجاتِ الصوتِ تمثِّل انتقالاً في الحالةِ الأولى من المنخفض إلى المرتفع ، والعكسُ في الحالةِ الثانيةِ . وهذا الخطُّ النغمي الأساسي هو ما نسميه الإيقاعَ الأساسيَّ base rhythm أما في الممارسةِ الفعليَّة ، فكثيراً ما تطغى الزِّحافاتُ والعللُ على هذا النغم الأساسي بحيث يتحول من هابط إلى صاعد والعكس خصوصًا في الأعمالِ الدراميَّةِ حيث يقتضي الموقفُ أو الحالة النفسية ذلك .

وفي النغم الأساسي الصّاعد وهو الأكثرُ شيوعًا في الإنجليزيةِ يكثرُ استخدامُ تفعيلةِ الأيامب iambus التي تتكوَّنُ من مقطع خفيفٍ أو غيرِ منبورٍ يتلوه مقطعٌ منبورٌ أو ثقيلٌ، و إلى درجةٍ أقلَّ تفعيلة الأنابيست anapaest التي تتكوَّنُ من مقطعين خفيفين يتلوهما مقطعٌ منبورٌ . أما في النغم الهابطِ فيكثُرُ استعمالُ تفعيلة التروكي trochee التي تتكوَّنُ من مقطع منبورٍ أو ثقيل يتلوه مقطعٌ غيرُ منبورٍ أو خفيفٍ ، وإلى درجةٍ أقلَّ تفعيلة الدّاكتيل dactyl التي تتكوَّنُ من مقطع منبورٍ أو ثقيل يتلوه مقطعان غيرُ منبورين ، أي خفيفان .

هذه هي التفعيلاتُ الأربعُ الرئيسيةُ . وكل ما عداها يدخلُ في بابِ

الزِّحاف modulations . ولكن ذلك يحتاجُ إلى تقديم قصيرٍ. فما أصلُ الحكايةِ كما يقولون ؟

لم تكن الإنجليزية القديمةُ تعرفُ البحورَ الشّعريةَ كما نعرفها الآن . وحتى الإنجليزية الوسطى كانَ المتبعُ هو ما يسمى ببحر سجع البداية alliteration أو the alliterative metre - أي اشتراك الكلماتِ في حروفِ البدايةِ لا في حروفِ النهايةِ ، و وفقًا لذلك النظام كان البيتُ يتكوّنُ من أي عددٍ مِنَ الكلماتِ شريطةَ أن يكونَ من بينها أربعُ كلماتٍ مهمَّةٍ ، وأن تشتركَ الكلماتُ الثلاثُ الأولى منها في حرفِ البداية . و وصف الكلمة بأنها مهمة وصف غيرُ دقيقٍ بطبيعةِ الحالِ ، ولكن المتفق عليه في كتبِ العَروض prosody هو أنّها كانَتْ كلماتٍ محوريَّةً ، يقعُ عليها ضغطُ القارئ إذا قرأ البيتَ قراءةً عاديّةً بسبب دلالتِها الأساسيةِ للبيتِ . مثل الأفعال العاملة أو الأسماءِ الرَّئيسيَّة .

وكان الفرنسيون – بسببِ زيادةِ ارتباطِ لغتِهم باللاتينيةِ – أقربَ إلى النَّظم الكمِّيِّ، وكانوا يعتمدون على عددِ المقاطع في البيتِ الواحدِ لا على النبرِ، وكان بيتُ الشّعرِ في الفرنسيةِ القديمةِ يتكوّنُ من عددٍ ثابتٍ مِن المقاطع . وسَرْعانَ ما اقتبسَ الإنجليز من الفرنسيين فكرةَ العدَدِ الثّابتِ ، وإن كانوا قد استعاضوا عن عدد **المقاطع** بعدد **التفعيلاتِ** ، وربما كان ذلك لأن الإنجليز كانوا ولا يزالون يولون للتّنغيم intonation اهتمامًا يفوقُ اهتمامَ الفرنسيين به . ومن هنا نشأت فكرةُ العدَدِ الثّابتِ للمقاطع في البيتِ ، وفكرةُ العدد نفسها .

وقد جدَّدَ بعض المحدثين هذا المنهج الإيقاعي فيما أصبح يسمى

بإيقاع النبر stress rhythm ، أشهرهم قاطبة هو ت. س. إليوت ، الذي أحيا النظام القديم أي نظام **العدد الثابت للمقاطع المنبورة** في البيتِ الواحدِ ، واتبعه حشدٌ من المحدثين ، الذين وجدوا فيه بعضَ التحرُّرِ من النظام القديم الذي **يهدّدُ أو يوحي** بالجنوح نحو النِّظام الفرنسي ، وإن كان كبارُ شعراءِ التراث الإنجليزي نادراً ما يخرجون عنه ، منذ العصر الحديث من شكسبير إلى ملتون والكلاسيكيين بل إلى وردزورث وشلي وبايرون !

وعمودُ الشِّعر الإنجليزي إذن هو عددُ المقاطع في البيتِ الواحدِ ، الذي قد يكون سطراً monostich أو سطرين distich و قد يكونُ مقفّى أو غيرَ مقفى ، وقد يتكون من فقرات يتفاوت عددُ سطورِها . والمهمُّ ألا ننسى أن الزِّحافات تمثِّلُ عناصرَ جوهريةً في عمودِ الشِّعرِ الإنجليزي ، أي أنه من المحال تصوُّرُ بحر شعر إنجليزي يخلو من شتّى أنواع الزِّحافات و العلل (خصوصاً علل الزِّيادة) . ولهذا سأجملها فيما يلي :

١ - أوَّل نوع هو حذفُ مقطع خفيفٍ في التفعيلةِ الأولى بالبيتِ أو إضافة مقطع خفيفٍ إليها . ونموذج الأولى من بحر الأيامب هو :

/ x x x / x /
soft/ly she / was go/ing up
x x / x / x /
And a star / or two / beside

Coleridge, *The Ancient Mariner,* 101

البدر كان يعتلي السماء في بطءٍ ورقّة
ونجمةٌ أو نجمتانِ في جواره [رجز]

x x / x / x /

From / a thous/and pe/tty rills

Milton, *Comus,* 926

من ألفِ جدولٍ صغير [رجز]

٢ - والثاني هو استبدالُ تفعيلةِ تروكي **في مطلع البيت** بتفعيلةِ الأيامب:

/ x

Under / the wide and starry sky

Stevenson, *Requiem*

تحتَ النجوم في السَّماءِ الشاسعةِ [رجز]

أو في أي مكان آخر في البيت :

— x

A noise / like of / a hidden brook

Coleridge, *The Ancient Mariner,* 104

صوتٌ كأنه خريرُ جدولٍ خفيٌّ [رجز]

/ x

For what are men / better / than sheep or goats ?

Tennyson, *Morte d'Arthur*

فما الذي يميز الإنسانَ عندنا عن المعيز والغنم ؟ [رجز]

٣ - والنوع الثّالثُ يخرجُ لنا صورةً مزاحفةً من تفعيلة الأيامب أو من التروكي لا تقعُ إلا زحافًا ، أي لا يبنى منها النَّظم وحدَها ، وهي توالي مقطعين غيرِ منبورين: وتسمى التفعيلة في هذه الحالة pyrrhic :

x x

Thrice welcome, dar/ling of / the spring

W. Wordsworth, *To the Cuckoo*

أهلاً ومرحباً ثلاثاً يا حبيبة الربيع ! [رجز]

x / x / x / x x x /

For they / appeal / from ty/ranny / to God

Byron, *Chillon*

فهم إلى القدير يجأرون بالشكوى منَ الطغيانِ [رجز]

٤ – والنوعُ الرابعُ يخرج لنا صورةً مزاحفةً من الأيامب أو التروكي لا تقعُ إلا زِحافًا أيضًا ، أي لا يبنى منها بيتٌ كاملٌ مثلاً ، وهي توالي مقطعين منبورين ، وتسمى في هذه الحالة spondee :

x / / /

And no / birds sing

Keats, *La Belle Dame Sans Merci*

وحيث لا تشدو الطيور [رجز]

x / / / x / / /

The long / day wanes; the slow / moon climbs

Tennyson, *Ulysses*

يَطْوي نهارُنا الطَّويلُ صَفْحتَه

ويَعْتَلي البدرُ الوئيدُ قبَّةَ السَّماء ! [رجز]

٥ – فإذا تلت البيريك تفعيلةُ سبوندي نشأ ما يسمّيه العروضيون ionic a

minore ومثالها :

x x / /

And the / loud laugh / that spoke / the va/cant mind

Goldsmith, *The Deserted Village*

والضّحْكَةُ الرّنّانَةُ التي

تشي بقلب مَنْ خَلا مِنَ الفِكَر ! [رجز]

x x — — x x — —

To a / green thought / in a / green shade

Marvell, *The Garden*

لفكرة خضراء حيث تمتدُّ الظّلالُ الخضرْ ! [رجز وهزج]

٦ – فإذا وَقَعَتْ تفعيلةُ التروكي بعد الأيامب ، سواءكانَ ذلك في أوّل البيتِ وهو الشّائعُ بل ما يكادُ يمثّلُ قاعدةً زِحافيةً ، أو في الحشوِ أي في منتصفِ البيتِ ذهَبَ العروضيون إلى الجمع بين التّفعيلتين في مركّبٍ واحدٍ يطلقون عليه اسم choriambus ، ومثاله :

x x x / x x / / x /

Full in / the smile / of the / blue fir/mament

Keats, '*To one who has been long in city pent*', *Poems*, p. 35

وحيثُ أشْرَقَتْ عليه بسمةُ السّماءِ في زرقتِها [رجز]

x / x / x / / x x /

For Lycidas is dead, dead ere his prime

Milton, *Lycidas*, 8

/ x x / / x x / x /

Day after day, flight after flight / go forth

Crabbe, *The Borough,* 12

قد ماتَ ليسيداس ! قد ماتَ في شرخ الشَّبابِ ! [رجز]

ملتون

إنهم يمضون يوماً بعد يومْ ، رحلة من بعدِ رحلة ! [رمل]

كراب

٧ – ويعتبرُ الأنابيست anapaest من تفعيلةِ الأيامب المزاحِفة كذلك – وعادةً ما نصادفُهُ في خِضَمِّ ذلك البحر :

x x —

Alone / on a wide / wide sea

Coleridge, *The Ancient Mariner*

وحيد على وجهِ بحر عريضٍ مديدِ [متقارب]

x x —

Awake my heart / to be loved / awake awake

Bridges, *Shorter Poems,* BK III, No . 15

(*Works,* Vol. II, P. 113)

قد أتاكَ الحبُّ يا قلبُ أفِقْ واطرحْ سُباتَك ! [رمل]

٨ – ويعتبرُ الدّاكتيل dactyl (/xx) من التفعيلاتِ النادرة ، وهي على أي حال من تفاعيل التروكي المزاحِفة ، وعادةً ما يقعُ في صورةٍ تسمح باعتباره تروكي ، حين يكونُ المقطعُ الثّاني غيرَ ثابتٍ ، ويسمى

المقطع المنزلق gliding . وفيما يلي نماذجُ له :

— (x) x

Brightening / the skirts of a long cloud ran forth

Tennyson, *Morte d'Arthur*

مرّ ومض البرق في أطراف مُزْنٍ غائمة [رمل]

/ x x

Obstinate silence came / heavily / again

Keats, *Endymion,* BK. II, 1, 335

من جديدٍ حلّ صمتٌ رازحٌ لا ينتوي أن يرحلا [رمل]

٩ – ومن النّادرِ أيضًا ما يسمى ترايبراك tribrach (xxx) وهو توالي ثلاثةٍ من المقاطع غيرِ المنبورة ، والمثال عليه :

/ / x x x / / x x

The Life, / Death, Mir/acles of / Saint Some/body

Browning, *The Ring and the Book,* BK. 1,80

حياةٌ أو مماتٌ معجزاتٌ ... ومن نفحات قديس غريب [وافر]

(x) x x

Contin/uous as / the stars that shine

In the Milky way,

Wordsworth, *The Daffodils*

وذات خيطٍ متّصِلِ ... مثل النجوم البارقات في المجرّة [رجز]

١٠ – ويعتبرُ زِحاف الأمفيبراك amphibrach (x/x) شائعًا في النّظم

الخالي من القافية blank verse الذي تُكْتَبُ به معظمُ الأعمالِ المسرحيَّةِ ، لأنه يتضمَّنُ إضافةَ مقطع خفيف أي غير منبورٍ إلى تفعيلة الأيامب ، وهذا هو الشّائعُ في شكسبير مثلاً ، ولكنه يستخدمُ أيضاً في الشِّعر الغنائيِّ . وفيما يلي نماذجُ من الشِّعر الرومانسي :

x / x

A thing of beauty is a joy for ever

Keats, *Endymion,* I,1

كل جمال مصدر للفرح لا ينضب [رجز]

x / x x / x

As if his whole / vocation were endless im/itation

Wordsworth, *'Immortality Ode'*, Stanza 6.

فكأنما كانت رسالته وحسب

هي أن يحاكي الناس عن بعد وقرب ! [كامل]

ولكنَّ الأبياتَ الطويلة من البحرِ السُّداسيِّ التفعيلة كثيراً ما تتميَّزُ بوقفةٍ في منتصفِها تختلِفُ عمّا يسمى بالقطع أو الشُّقَّة / القيصرية Caesura لأنها لا تتَّسِمُ بقافيةٍ داخليةٍ ولا بعلامةِ فصل بارزةٍ ، بل إن هذه التفعيلةَ هي ما يميِّزُها ، وهي أكثرُ شيوعاً في شعرِ المحدثين . مثلاً :

/ x / / x / x x x x / x /

I have / seen dawn / and sunset || on moors / and win/dy hills

/ x x / x / x x / / / x /

Coming / in so/lemn beauty || like slow / old tunes / of Spain

Masefield, *Beauty,* (*P. W.* , p. 62)

إني رأيتُ الفـجـرَ والغـروبَ في المروج والتِّـلالِ في أيدي الرِّياح العاصفَة

وقد كَساها الحُسْنُ من سكينتِه

ما يُشْبِهُ النَّغمَ التَّليدَ المتَّئد .. أيام إسبانيا القديمة ! [رجز وكامل]

١١ – وزِحـاف باكـيـوس bacchius (//x) تنويعٌ نادرٌ ، وهو غـالبًـا مـا يستخدَمُ في النَّظم الدراميِّ ، مثل النوع التّالي ، وهذا هو المثلُ الشهير:

some kinds of baseness

/ / x

Are nobly undergone, and most / poor matters

Point to rich ends.

The Tempest, (III, i. 2-4)

للحطة ألوانٌ نتحمَّلُها وبعزَّةِ نفس نَرْضاها

بل أغلبُ ما نَسْتَصْغِرُه يثمرُ ثمراً جمّاً [خبب]

١٢ – وزِحـاف أنتـيـبـاكـيـوس antibacchius (x//) هو عكسُ الزحـاف السابق ، ونادراً ما يستخدمُ خارج الدراما .

(x) x / x / x / /

To silence envious tongues / Be just / and fear not

King Henry VIII, III. II, 446

الصـمـتَ إذنْ ، يا ألْسنَة الحُسَّادْ ! من يجنحُ للعَدْلِ فلا خوفَ عليه ! [خبب]

١٣ – ويضعُ العروضيون زحافاتٍ مركبةً تسمى البيون paeon وهي من

أربعةِ أنواع ، ويتكون كلٌّ منها من أربعةِ مقاطعَ ، ولكنها افتراضيَّة . فالبيون الأول هو (xxx/) والثّاني (x/xx) والثّالث (xx/x) والرّابع (/xxx) أي إن عمادَها هو المقاطعُ الخفيفةُ التي تشتركُ مع مقطع ثقيل واحدٍ، فإذا كان أولُها سميت التفعيلة بالبيون الأول وإذا كان ثانيها سميت التفعيلة بالبيون الثاني وهكذا .

١٤- وعلى عكس تفعيلة سابقةٍ (رقم ٥) توجد تفعيلة ionic a majore وهي التي تتكوَّنُ من تفعيلةِ سبوندي يتبعها بيريك .

١٥- وأخيراً يهتم العروضيون بما يسمونه تفعيلة كريتيك cretic وهي ثلاثية (/x/) وتشيعُ في الشّعر الغنائي مثلما تشيعُ في الشّعرِ الدرامي .

ويتّضحُ من هذا العرض السريع لزِحافات البحورِ الإنجليزية أن الأساسَ هو بحر الأيامب الصاعد النغمة ، ولكن النظمَ الإنجليزي يختلِفُ عن النَّظم العربيّ في شيء أهم من البحورِ أو الإيقاعات في ذاتِها ، ألا وهو شكلُ القصيدةِ ، من حيث طول الأبياتِ ، وتشكيلها في وحداتٍ ، وتفاوت أطوالِها وَفْقًا لنوع النَّظم المستخدم .

أشكال النظم

ولسنا هنا في مجالِ تعديدِ أشكالِ النَّظم ، ولكننا نود أن نشيرَ فحسب إلى أن طولَ البيت يتحكَّمُ في الإيقاع في الإنجليزية ، مثلما يتحكَّم طبعًا في إيقاع الشعر بأي لغةٍ من اللُّغاتِ ، و إن يَكُنْ ذلك بصورةٍ تختلِفُ عن العربيةِ في أن « الشعر الدوار » أي الأبيات التي يتصلُ بعضُها بالبعض نحواً ومعنى run–on lines تعتبرُ من الوسائل الأساسية في الشّعر الكلاسيكي

وحتى العصرِ الحديث . فالشّعرُ العربيُّ القديمُ يفضّلُ وحدةَ البيت ، ويكره التضمينَ بهذا المعنى ، ولذلك فقد تواجهنا مشكلاتٌ نابعةٌ من التمييزِ بين ما ينبغي الوقوفُ عنده من إيقاعاتٍ ، وما ينبغي وصله enjambement ومتابعته .

وإلى جانبِ ذلك توجدُ صورٌ شتّى لتنظيم الأبيات في فقرات stanzas قد تتطلّب إيقاعاتٍ أخف من إيقاعات البحور الطويلة ، مثل ما يسمى بالفقرةِ الثُّلاثيةِ terza rima أو الرُّباعيةِ quatrain أو فقرة البالاد (وهو الموّال الغربي) والتي تتكوّنُ من أبياتٍ تتكوّنُ من أربع تفعيلاتٍ وثلاث تفعيلاتٍ بالتناوبِ ، وقد يتبعها قرار refrain أي سطر يتكرَّرُ بعد كلّ فقرةٍ ، وبينَ ألوانِ الفقراتِ في الشّعرِ الغنائيّ والقصصيّ التي قد تتكوّن من ستة أبياتٍ أو سبعةٍ ، وقد تتفاوتُ أطوالُها ، والفقرةُ الثُّمانيَّة ottava rima التي كان بايرون مغرمًا بها ، والفقرة التي اقترن اسمُها بالشاعر سبنسر وتنسب إليه ، ولا يقلُّ طولها عن تسعة أبيات ولا يزيد على أحدَ عشرَ بيتًا . وأطوالُ هذه الأبيات وقواعدُها العروضية مجالُ بحثٍ عريضٍ لا يتّسعُ له المقام .

فالمترجِمُ الذي يحاولُ أن ينقل صورة إيقاعية لبحر من البحور الإنجليزية في العربية محكوم إلى حد ما بضرورة تقريب هذه الصورة إلى أسماع قرّاءِ العربية ، دون أن يغالي في الالتزام بالصُّورةِ الأصلية إلى الحدّ الذي يفسدُ فيه المذاقَ العربيَّ للنص المترجم ، أو في الابتعادِ عنه بحجّةِ إضفاءِ أكبرِ قدرٍ من الطّابع الإيقاعي العربي عليه . فالحدُّ الأقصى من الالتزام بالإيقاع الأصلي أو ما يقابله – مثل خمس تفعيلات مثلاً مقابل التفعيلات الخمس الأصلية – قد يتطلب إضافاتٍ لا تزيدُ عن كونها حشواً لا لزومَ له ، والحدُّ

الأقصى في الابتعادِ عنه قد يخرج لنا قصيدةً عربيةً يضحي المترجمُ فيها بالكثيرِ من الصُّور الأصليةِ مثلاً ولأبدأ بنموذج من فقرة البالاد - وهي وحدة واحدة من قصيدةٍ قصصيةٍ شهيرةٍ هي « الملاّحُ الهرمُ » أو كما ترجمها بعضُهم « الملاح القديم » The Ancient Mariner للشّاعر كولريدج.
والفقرة شهيرةٌ وتتميّزُ كالعادةِ بزِحافاتها الكثيرة :

x / x / / / x /

Alone, / alone, / all all / alone

x / x x / / /

Alone / on a wide/, wide sea,

x / x x / / / x x

And ne/ver a saint / took pi/ty on

x / x / x x

My soul / in ag/ony.

وحيدٌ وحيدٌ ودونَ رفيقٍ وحيدْ
وحيدٌ على وجهِ بحرٍ عريضٍ مديدْ
وما مال قديس [عَطْفٍ] رحيمْ
لينقذني من عذابي الأليمْ !

الملاحظُ هنا أن الأبياتَ الإنجليزية أطوالُها العروضيةُ هي ٤ - ٣ - ٤ - ٣ وقوافيها هي أ ب أ ب - ولكن الأبياتَ العربيةَ أطوالها العروضية هي ٤ - ٤ - ٣ - ٣ ، وقوافيها هي أ - أ - ب - ب ، أي أن المترجمَ عدَّلَ من النظام الإيقاعيِّ بين أطوالِ الأبياتِ وقوافيها ، ربما ليتّفِقَ مع النظام العربيِّ ، مع التزامِهِ بتفعيلةِ المتقارب غيرِ المزاحفة إلا في ثلاثة مواضع ، مع الاحتفاظِ بالزيادةِ في كلِّ بيت .

ونلاحظُ أيضًا أنه قد استغلَّ التنوينَ في كلماتِ البيتِ الأوَّل لإرجاع صدى حرفِ النون الغالب عليه ، ولكن مثل هذه الحيلة قد لا تصلحُ في ألوانٍ أخرى من الشّعر . وقد لا يتمكَّنُ من إرجاع صدى الصَّوتِ في كلِّ حالةٍ . خذ المثالَ التالي من قصيدةِ **سيدة شالوت** للشاعرِ تنيسون :

/ x / x / x / x

Only / reapers, / reaping / early

x x / x / x / x

In a/mong the / bearded / barley

/ x / x / x / x

Hear a / voice that / echoes / cheerly

x x / x / x / x

From the / river / winding / clearly,

x x / x / x /

Down to tow/ered Ca/melot.

ولكن من يحصدون بوقتِ البكور
ببعض حقولِ الشّعيرِ النَّضير
تناهى لأسماعِهم غنوةٌ في صداها السُّرور
من النَّهرِ إذ يتلوّى بصفوِ الغدير
إلى برج قلعةِ كاميلوت !

وأول ما نلاحظُه هو أن تنيسون يستخدِمُ هنا بحر التروكي رباعي التفعيلةِ ، أي أن الإيقاعَ الأساسيَّ هابطٌ ، وأنه لا يسرفُ في استخدام الزّحافات ، بحيث تخرجُ الأنغامُ غلابةً وذات جَرْس قاهرٍ ، كما أنه يستخدِمُ

قافيةً موحَّدةً ، حاولَ المترجمُ الحفاظ عليها فى الرَّويّ دون القافية ، وإن كانَ بعض العروضيين يسمحونَ بتبادلِ الواو والياء في القوافي . ونلاحظُ أيضاً أنه خرجَ عن الخضوع لإحساس الأذُنِ العربيَّةِ بالحروفِ المفردَةِ ، كما كانَ الحالُ في الترجمةِ السابقةِ التي تشابه فيها كلمة alone تماماً كلمة « وحيد » في بنائِها الموسيقي العربي ، واعتمد هنا على أن تفعيلة المتقارب تتكون من مقطعين – الأول هو الوتد المجموع (فعو) والثاني هو السببُ الخفيف (لن) مما يقابل تماماً إيقاع بحر التروكي .

ولكن تلك الموازاةَ أو الموازنةَ ، كما ذكرت في المقدمةِ خادعة . فأفضلُ الأنغام الإنجليزية هي التي تكثرُ من الزِّحافات تجسيداً للحالاتِ الشُّعورية . وقد بَلَغَتْ فنونُ العروض أوجها بالطَّبع لدى كبارِ الشُّعراءِ ، وما دمنا لا نزالُ ننظر إلى المقطوعَةِ القصيرةِ ، فهناكَ بعضُ أبياتٍ شهيرةٍ للشّاعر الميتافيزيقي أندرو مارڤل :

x x / x / x /
At my back / I al/ways hear
/ / x / x / (x) x /
Time's win/ged cha/riot hur/rying near
x / x x / x /
And yon/der before / us lie
/ x x / x / x x
Deserts / of vast / eter/nity

أسمعُ دوماً من خلفي
خَفْقَ جناحيْ مركبةِ الزَّمن المقتربةِ

بينا تنساب على البعد أمامي
أطراف فيافي الأبد الممتدة

إن الإيقاعَ الأصليَّ للأبياتِ الإنجليزيةِ ، وهو بحر الأيامب ، يتميَّزُ بعدَّةِ زحافاتٍ أولها الأنابيست في البيتِ الأوَّلِ ، وثانيها السبوندي في البيتِ الثّاني – إلى جانبِ أنابيست محتمل في آخره ، إذا اعتبرنا المقطعَ المنْزَلق (x) مقطعًا قائمًا برأسِه ، ثم أنابيست آخر في منتصف البيت الثّالثِ ، ثم تفعيلة بيريك في آخرِ البيتِ الأخير . وهذا التنوُّع يبطئ من إيقاع ذلك البحرِ مع الضّغطِ على بعض الألفاظِ التي لا بدَّ أن لها معانيَ مهمةً في نظرِ الشّاعرِ ، وربما كان ذلك ما دفَعَ المترجم إلى الخبب الذي تتراوحُ صورة تفعيلته المزاحفة بين ، فاعِلُ ، وفَعْلُنْ ، وفَعِلُنْ ، أي بين تركيباتٍ من الأسبابِ الخفيفةِ والثقيلةِ تتنوَّع وَفْقًا لموقعِها في البيتِ ، إذا كان هذا البحرُ « بحر سبب »كما يقول أحمد مستجير ، أمّا إذا كان تحويراً عن فاعلن ، وهو بحر مهجورٌ لم تَرِدْ فيه أشعارٌ ، وماكان للخليل بن أحمد أن يتجاوزه إلا لذلك السببِ ، فستظلُّ المشكلةُ قائمة .

والممارسةُ تؤكِّدُ صحَّةَ أبحاثِ أحمد مستجير ، فليسَ من قبيل المصادفة أن تؤكِّدَ الدِّراساتُ الرياضيةُ التي استعان فيها بالحاسبِ الآليِّ صحةَ أوزان الخليل بن أحمد ، وأن تثبتَ أن ما يقال من أن الأخفش قد أتى به تداركاً للخليل ليس تحويراً لفاعلن بل بحر مستقل لا يقبل توالي الساكنين مطلقاً! أ ليس من الغريب أن نرى في هذا البحرِ من الحركاتِ المتواليةِ ثلاثًا وخمساً وسبعًا بل وتسعًا أحيانًا ، ولا نرى حركتين متواليتين مطلقاً ؟

وعلى أي حال فقد أثبت هذا البحرُ قدرةً فائقة على التلوّن الإيقاعي في ترجمة الشعر ، وقدرة على الخضوع للحالات الإيقاعية التي توحي بها القصيدة إلى حد جعله مؤهلاً للاستعمال في ترجمة المسرح ، وخصوصاً في الحوار الذي يصعب قبول الأوزان المركبة فيه من قبيل الطويل أو الخفيف أو البسيط .

ولكنني يجب أن أحذرَ من الإسرافِ في استخدامِهِ دون تروٍّ لأنه قد يغري بالسرعَةِ حين لا يجبُ الإسراعُ ، وحين يغري بالغَلَبَةِ الموسيقيةِ حيث لا وجه لها . وهاك نموذجًا لما أعني – للشاعر شلي من قصيدَةٍ عنوانها : **أبيات كتبت في تلال يوجانيا :**

The spark beneath his feet is dead
He starts to see the flame it fed
  /   x   x
How/ling through / the darkened sky
  x   x   /
With a myr/iad tongues victoriously
      x   /   x   x   / /
And sinks / down / in fear : / so thou
/   / x x   x / x   /
O Tyranny / , beholdest now
/   x /   x   x   x   / x
Light / around / thee, and / thou hearest
  x   /   /   x /   x   /   x
The loud / flames / ascend, / and fearest :
   / x x   x   /   /   /
Grov/el on / The earth / ; ay , hide

x

In / the dust / thy purp/le pride !

Shelley, 'Lines Written among the Euganean Hills',

II. 275–285, *Poetical Works*, p. 553

وها هي الترجمةُ بالخبب أولاً :

تحتَ القدمين خَبَتْ جذوة

فغدا يشهد ألْسنةَ النّارِ المتّقِدَة

تعوي في أجواءِ الظُّلمة

بألوفِ الألسنةِ المنتصِرة

كي تَهوي في ذُعرٍ فَزِعة

يا طُغيان اشْهَدْ في هَذي اللّحْظَة

أضواءً تُشرِقُ من حَوْلِكَ واسمعْ

أصْواتَ اللّهَبِ تَصاعَدُ وتقعقع

ولتقذفْ في جنبيك الرُّعْب

اقْعُ على الأرض تمرَّغْ وادْفن في التُّرب

قطراتِ الزّهو المسفوكِ من القلب .

وهذه – بعد ذلك – ترجمة أخرى من المتقارب للقطعةِ نفسها :

على قدميهِ الشّرارُ انطفأ

فأصبحَ يشهدُ ما راعه من ضِرام

تَوَقّدَ منه وشقّ سماءً كساها الظّلام

ويَعوي بألفِ لسانٍ عُواءَ الظّفر

ويَهوي وقد نالَ منه الفزع !
لتشهدْ إذن أيُّها الطاغية
سَنا كُلِّ ضوءٍ حواليكَ واسمعْ
حسيسَ اللهيبِ الذي قد تَصاعَدَ وافزعْ
تَمَرَّغْ على الأرض ولتُخْفِ تحتَ الثَّرى
دَمَ الكبرياءِ الذي قد ذَوَى !

ولسنا بطبيعةِ الحالِ في مجال المقارنَةِ بين الترجمتين ، فالذي يعنينا هو الفرقُ بين الإيقاع هنا و هناك ، ومدى تأثيرِ التفعيلةِ الأطولِ في الإبطاءِ بالحركة .

فإذا تركْنا هذه البحورَ الرباعيةَ ، على اختلافِها وأحوالِ زِحافاتها ، وضروراتِ القافيةِ في فقراتِها ، فسوف نصل إلى ما أسميتُهُ في البدايةِ بعمودِ الشِّعرِ الإنجليزي ، وهو النَّظمُ المرسلُ أي غير المقفّى ، من بحر الأيامب الخماسي التفعيلة . فهو شعرُ الملاحم والمسرح الشكسبيري ، وهو الذي استخدمه الشُّعراءُ في ترجمة الكلاسيكيات اليونانية واللاتينية . وإذا كنت قد عرضت لاحتمالاتِ المتقارب والخبب ، وملت إلى تفضيل هذا على ذلك أحيانًا ، فأنا أتصوَّرُ أن أفضلَ ما أفادني في خبرتي على مدى سنواتِ العمر كلّه هو بحرُ الرجزِ وتنويعاته – وأنا لا أقصد فقط ما يدخل عليه من الزِّحافات في العَروض والحشو .... إلخ – ولكن أيضًا ما يتحوَّل إليه في خِضَمِّ الممارسةِ الفعليةِ في ترجمةِ المسرح – إذ يشتبكُ مع زميليه في الدّائرة الخليليَّةِ و هما الرَّملُ ثم الهزج . وكثيراً ما كنت أتصوَّرُ أن التحويلَ المقتسَرَ لأحدهما إلى الآخر بالعِضاداتِ المعروفةِ لن يكونَ له لزوم إذا أبحْنا لأنفسِنا

في الشّعرِ العربي ما أباحَهُ أصحابُ اللُّغاتِ الأخرى من مزج للبحور ، خصوصًا إذا كانَ البحران من دائرةٍ واحدةٍ ، أي يشتركانِ في النَّغم الأساسيِّ ، أو إذا كانَ الفارقُ ظاهريًا مثل تحوُّل الكامل إلى رجزٍ بإسكان الثاني المتحرِّكِ في تفعيلتِهِ المتكررة (متفاعلن) .

ولأبدأ بالكامِلِ إذن في ترجمةِ هذه المقطوعة ، التي هي نفسها ترجمة عن اللاتينية ، ترجمها الشّاعر ساري Surrey عن الإنيادة :

/ x x / x / x x / /
Who can express the slaughter of that night
x / x / x x x / /
Or tell the number of the corpses slain ?
x / x / x / x / x x
Or can in tears bewail them worthily ?
x / x / x / x / x /
The ancient famous city falleth down
x / x / x / / / x x
That many years did hold such signiory
x / x / x / x / x /
With senseless bodies every street is spread,
/ / x x / x / x x /
Each pal/ace and / sacred / porch of / The Gods.

Surrey, *The Aeneid*, BK. II, P.B. 36

من ذا الّذي يقوى على وصفِ الدّم المُهراقِ ليلتها إذن ؟
من ذا الذي يحصي لنا القتلى وأعدادَ الضّحايا والجُثث
أو يذرفُ الدّمعَ الهتونَ ليرثي الماضين حقَّ رثائِهم ؟

سقطت صروحُ البلدةِ الشمّاءِ ذات العزّ والصّيتِ التّليد !
بعد الصُّمودِ على مدى الأعوام والأمجادِ والجاهِ العريض !
وتناثرت أجسادُ من لا يسمعون ولا يَرَوْن بكلّ شارع
وبكلّ قصرٍ شامخ وبكلّ أقداس الهياكِلِ في المعابد !

والواضحُ أن ساري الذي ترجَمَ عن اللاتينيةِ كانَ متأثّرًا بالنّظم الكمّيّ اللاتيني فأخرجَ لنا أعداداً منتظمةً من المقاطع ولا تكادُ تتضمّن زِحافات ذات بالٍ ، مما دَفَعَ المترجمَ العربي إلى محاكاتِهِ بإخراج ترجمةٍ كميّةٍ ، يتضمّن كلُّ بيتٍ فيها خمسَ تفعيلاتٍ تامّةٍ ، فكأنما هو يحاكي الأصلَ اللاتينيَّ ، ولا يقتصرُ على محاكاةِ الترجمةِ ! على أن للمترجم الحقَّ في الخروج عن ذلك ولو في حدودِ الكامل نفسِه ابتغاءَ التنويع الذي تتطلبه الأذن العصرية :

من ذا يعبّر عن مدى سفكِ الدّماءِ بليلها ؟
من ذا الّذي يَدْري بأعْدادِ الضّحايا والجثث
أو يذرفُ الدّمع الجَدير بنعيهم ؟
هَوَتِ العريقة والشّهيرة في المدن
بعد الصُّمود طوال أعوام وبعد المنعةِ
وتناثرت أجسادُ مَنْ لا يشعرون بكلّ شارع
وبكلّ قصرٍ بَلْ وكلّ هياكل الأربابِ فيها !

على أن النموذج الذي سيحسم القضية حقّا هنا هو من الشعر المسرحي ، وها هي ذي مقطوعة من أشهر ما أبدعه كريستوفر مارلو في رائعته « **مأساة الدكتور فاوستوس** » – وسوف أنوه فقط بالزحافات الواردة في

النص، ثم أقدم ترجمة من الكامل تسمح بالرجز **وزحافاته** وتسمح أيضًا بالهزج :

/ / x

Ah Faustus,

/ x x / / / / x /

Now / hast thou / but one bare hour / to live,

And then thou must be damned perpetually :

/ / x / x / x / x /

Stand still / you ever mov/ing spheres / of heaven,

That time may cease, and midnight never come :

/ / / /

Fair Na/ture's eye, / rise, rise / again and make

(x)x / / /

Perpet/ual day, / or let / this hour / be but

x / (x)x /

A year, / a month, / a week, / a nat/ural day,

x x

That Faus/tus may / repent, / and save / his soul,

O lente lente curite noctis equi

/ / / /

The stars move still, / time runs, / the clock / will strike

x x / x x

The De/vil will come / , and Faus/tus must / be damned.

/ x x x / / /

O I'll / leap up / to my God : Who pulls / me down ?

/ / / / x x /

See see / where Christ's / blood streams / in the firm/ament

/ / x / x / / x / / x /

One drop / would save / my soul, / half a / drop, ah / my Christ

x x / x x

Ah rend / not my heart / for nam/ing of / my Christ,

/ / / /

Yet will / I call / on him / , oh spare / me Luc/ifer !

/ x

Where is / it now ? / 'tis gone; / and see / where God

/ x /

Stretches out / his arm / , and bends / his ire/ful brows :

/ /

Mountains / and hills / , come come, / and fall / on me,

x x

And hid / me from / the heav/y wrath / of God.

Sc. XIX, II. 133–153.

أواه فاوستوس

لَمْ يبقَ في عمري إذن **غيرُ سُوَيْعة** [هنالك غير ساعة]

حتماً ستفضي **للجحيم الأبديّ**

فتوقّفي عن **سعيِكِ الدّائبِ** أفلاكَ السَّماء

[سبحك الموصول / المحتوم]

حتّى إذا وَقَفَ الزمنْ ... لمْ يأتِ نصفُ اللّيلِ **و هو موعدي !**

ولْتَشْرقي ، **يا مُقلة الطبيعة الحسناء** أشرقي [يا مقلة الكون الجميلة]

ولتمكثي في الأفقِ في عينِ النّهارِ السّرمدي

أو فليكُنْ طولُ السّويعةِ مثل عام كاملٍ أو مثل شهر أو كأسبوعٍ..
بلى !
يومًا وليلة ! كيما أكفّر عن ذنوبي **وأتوب** [تائبًا]
تمهّلي في الرّكضِ ، يا خيولَ ليلتي !
لكنما النّجومُ سائرة ، والوقت **ساربٌ يكرّ** ،
وحالما تدق ساعتي .. سيحضر الشّيطان ثم أنتهي إلى سَقَر !
لا بدَّ أن أسْعى لربّي .. من ترى **يمنعني** ؟
انظر معي هذي دماء يسوع تجري في السّما
ذي قطرةٌ تنجيك من سوءِ المصير ... بلْ نصف قطرة
أوّاهُ ، يا مسيحُ .. لا تَصْدَعْ فؤادي إن ذكرتُ اسمَ المسيح
إني **سأدعوه إليّ** ! لا تقتلنْ إيّاي ، يا إبليس !
أين اختفى **دمُ المسيحِ** ؟ ! **قد مضى** ! وانظر فهذا الله مدّ ذراعَه
نحوي ويعقد حاجبيه مِنَ الغضبِ !
أواه يا جبال ، يا تلال أقبلي! ولتسقطي فوقي [رجز + هزج]
بل ولتهيلي فوق رأسي ما يقيني سورة الغضب الشديد .

ولقد أتيحت لكاتب هذه السطور تجربة هذا المزج في ترجمات شكسبير من قبل ، وكان الرضا الذي صادفه المزج مصحوبًا بتجهم العروضيين الذين لا صبر لهم على مزج البحور . ولا شك أن بعضهم كان محقًا ، فالإيقاعُ العربي الذي تستريح الأذن إلى رتابته يسبب قلقًا إذا « اختلف » (و لا أقول انكسر – وأنا أستعمل فعل المطاوعة عامدًا) فالأذن التي تتوقع الانتظام الكامل لن تسيغ تغيير النغمة ، ولكننا خصوصًا في الشعر الدرامي لا نجد

مفرًّا من ذلك ، ولذلك فالحل الذي هدتني خبرتي إليه بعد طول معاناة هو المزج بين البحور الصافية ، وحبذا لوكان الرجز هو الأصل ، ولاضير علينا إن قالوا إننا مترجمون رجازون ، وهذا إذن نموذج من مسرحية « **الملك لير** » لم يكن هناك بد من المزج فيه بين البحور .

Let the great gods

That keep this dreadful pudder o'er our heads,

Find out their enemies now. Tremble, thou wretch

That hast within the undivulged crimes,

Unwhipped of justice; hide thee, thou bloody hand;

Thou perjured, and thou simular man of virtue,

That art incestuous; caitiff, to pieces shake,

That under cover and convenient seeming

Has practised on man's life; close pent–up guilts,

Rive your concealing continents, and cry

These dreadful summoners grace. I am a man

More sinned against than sinning.

أربابَنا العُظَماء

يا مَنْ أثرتُمْ كلَّ هذي القعقعات المُرْعِبات فوق رؤوسِنا

قد آنَ وقتُ قِصاصِكم من العصاة ! ولترتعِدْ يا أيُّها الشَّقي

يا من تكتَّمْتَ الجرائمَ التي ارتكبتها ولم تجلدْكَ أسْواطُ العدالة

فلتختبئ يا ذا اليدِ التي تلطَّخَتْ بالدَّم ! يا شاهد الزّور اختبئ !

وأنتَ يا من تستعير ثوبًا زائفًا من الفضيلة
يُخفي انتهاكَكَ المحارم ! يا أيُّها الشّقي ! يا من تحت أستار الظّلامِ
دبرت اغتيالَ صاحبكْ ، وفوق وجهِك الرّياء ، فلترتعدْ فرائصُك !
وأنت أيتها الذنوبُ المستكنةُ في الخفاء ... مزقي السُّتورَ واطلبي
صفح الذين قد دعَوك الآن للحسابِ ! أما أنا
فإن ما ارتكبته من الذّنوب
أقل مما حاقَ بي مِنَ الخطايا !

وتتفاوت الأعمالُ المسرحيةُ الشعرية أيضًا في مدى اتكائها على هذا النوع من النظم الذي يمكن أن نطلق عليه النظم الدرامي ، وتتفاوت في درجة تحررها من الإيقاع الشّعري ، كما تتفاوت أجزاؤها المختلفة في درجة اتكائها عليه أو تحررها منه ، فشكسبير دائمًا ما يُخضع لغته لمقتضيات فنه الدّرامي وهو – كما ذكرت في مقدمة ترجمتي لمسرحية « **تاجر البندقية** » – لا يتقيَّد بقوالب النظم الخارجية ، ويكاد يبتكر أنواع الموسيقى التي تتطلبها مواقفه الدرامية . و قد حاولت عندما شرعت في ترجمة « **يوليوس قيصر** » أن أحاكي النظم الذي اختاره أو أن أمزج بين النظم والنثر – مثلما فعلت في ترجمة « **روميو وجولييت** » (القاهرة ، دار غريب ، ١٩٨٦) – ولكنني كنت دائمًا أصطدم بعقبة كأداء ، وهي أنني لا أستطيع أن أضحي بأي جانب من جوانب اللغة المستخدمة تركيبًا أو تنسيقًا أو ألفاظًا في سبيل الإيقاع الشعري ! فلغة المسرحية تسيطر عليها دقَّة نادرة قد تفسدها إعادة ترتيب العبارة أو تركيب الجملة نُشْدانًا للإيقاع الشعري . ويسيطر على المسرحية – خصوصًا في المواقف الدرامية الحرجة – منطقُ

المتآمرين ومنطقُ الثأر المدروس المتأني ، حتى حين يبدو أن الشاعر قد أطلق العنان لمشاعر الشخصيات ، وجعلها تُخرج ما في باطنها دون حساب أو تدبير . ولذلك فقد فضلت آخر الأمر أن أقلع عن محاولة الترجمة المنظومة ، وأن أستعيض عنها بإيقاع اللغة العربية الذي يتفاوتُ من موقفٍ إلى موقف ، ولكنه يتجاوب في كل حالةٍ مع إيقاع الإنجليزية المنظومة - فهو في رأيي يمثل « البديل » لنظم شكسبير .

وقد مكنني هذا « البديل » من أن أضبط الصياغة العربية لأخرج المقابل (الذي كثيراً ما يصل إلى درجة المثيل) للجوهر الدرامي لمسرحية « **يوليوس قيصر** » الذي ينسجه شكسبير نسجًا بارعًا حاذقًا لا في الحوار فحسب ولكن أيضًا في البناء المحكم ، فكل ما تقوله الشخصيات قائم على تفكير دقيق ومرسوم بتأنٍّ وتَمَهُّل ، حتى في المشاهد التي تلتهب فيها المشاعر ويلوح لغير الخبير أنها كُتبت عفو الخاطر .

أما السِّمةُ الأولى لِلُغَةِ المسرحية وهي تفاوتُ مستوياتها بين النظم والنثر وبين اللُّغةِ الرفيعة (أي الأسلوب الرفيع) واللُّغةِ العامية ، فيكفي للتدليل عليها أن نورد فقرات محدودة من المشهد الافتتاحي الذي يتضمن حواراً يمزج بين هذه المستويات جميعاً :

Flavius :

Hence ! home, you idle creatures, get you home.
Is this a holiday ? what! know you not
Being mechanical, you ought not walk
Upon a labouring day without the sign
Of your profession ? Speak, what trade art thou ?

First Citizen :

Why, sir, a carpenter.

Marcellus :

Where is thy leather apron and thy rule ?

What dost thou with thy best apparel on ?

You, sir, what trade are you ?

Second Citizen :

Truly, sir, in respect of a fine workman , I am but, as you would say, a cobbler.

Marcellus :

But what trade are thou ? Answer me directly.

Second Citizen :

A trade, sir, that I hope I may use with a safe conscience; which is, indeed, sir, a mender of bad soles.

Marcellus :

What trade, thou knave ? Thou naughty knave, what trade ?

Second Citizen :

Nay, I beseech you, sir, be not out with me; yet if you be out, sir, I can mend you.

Marcellus :

What meanest thou by that? Mend me thou saucy fellow!

Second Citizen :

Why , sir, cobble you !

Marcellus :

Thou art a cobbler, art thou ?

Second Citizen :

Truly, sir, all that I live by is the awl : I meddle with no tradesmen's matters nor with women's matters, but with awl. (I. i. 21)

فالواضحُ هنا أن الضابطين فلاڤيوس ومارسيلوس يجنحان إلى النظم الكمّي في معظم سطور حوارهما ، بينما يلتزم الصّانعان (النجار والإسكافي) بالنثر ، ولكن الجميع يتحدث لغة عامية تتدنى في حديث الإسكافي إلى مستوى البذاءة و السوقية - مما يغضب الضابط غضبًا شديداً - وترتفع في حديث الضابط إلى مستوى الأسلوب (الرسمي) . ومعنى الأسلوب « الرسمي » هو الأسلوب الذي يفترض « مسافة ما » بين المتحدث والسامع ، بحيث لا تَشيعُ فيه رنّةُ الألفة ، وما يصاحبُها من ظواهر أسلوبية معروفة مثل استخدام ألفاظ بعينها أو بعض التراكيب العامية الشّائعة أو الخروج عن النُّظُم الصحيحة لبناء العبارات ، وفقًا لقواعد النحو في الفُصحى أو اللغة المكتوبة - لغة التفكير العلمي والأدب « الرسمي » وما إلى ذلك . كما أن الضابطين يتحدثان بالنَّظْم الحُرّ الذي وصفته آنفًا - ويلاحظ أنه يقترب كثيراً من أنماط النَّظْم الحديثة التي تعتمد على عدد المقاطع المنبورة في البيت الواحد رغم إبقاء شكسبير على القاعدة الكمّية أي على المقاطع العشرة في معظم الأبيات . وخذ نموذجًا على ذلك أول حديث للضابط مارسيلوس :

Where is thy leather apron and thy rule ?
What dost thou with thy best apparel on ?
You, sir, what trade are you ?

فالملاحظ هنا أن كلَّ بيت يتضمن أربع مقاطع منبورة رغم أن كُلا من البيتين الأول والثاني يتكون من خمس تفعيلات (عشرة مقاطع) بينما لا يزيد الثالث على ثلاث تفعيلات أي ستة مقاطع فحسب ! وإذا نظرنا إلى نظام النبر هنا فسوف يتضح لنا مدى تحرر شكسبيرمن قيود الإيقاع التقليدية

لبـحـر الأيامب إذ يدخل فـيـه عـدداً من ألوان الزحـاف تكاد تخـرج به عن طبيعته تماماً - فالبحر غير المزاحف يتكون من خمس وحدات (تفعيلات) تتكوّن كل منهـا من مـقطعين الأول غيـر منبـور unstressed والثـاني منبـور stressed ويرمز له هكذا (من اليسار إلى اليمين) :

x — x — x — x —x —

وكـمـا سبق أن شرحنا قد تدخل عليه ضروب الزحـاف فتحل تفـعيلات من بحـور أخـرى فـيـه أهمـهـا : بحـر التـروكـي trochee (وتفـعـيلتـه عكس الأيامب أي x–) و بحر السبوندي spondee (مقطعان منبوران — —) و البـيـريك pyrrhic (مـقـطعـان غـيـر منبـورين x x) أو الأنابيـسـت anapaest (مقطعان غير منبورين يتلوهما مقطع منبور — x x) . وإذا رصدنا التركيب الإيقاعي للأبيات الثلاثة خرجنا بما يلي :

— x / x — / x — / x x / x — /
x — / — x / x — / x — / x — /
— — / x — / — x /·

معنى هذا أن استـخدام شكسـبير لتـفـعيـلات من بحور أخرى (وهو ما يوازي الزّحاف لدينا في العربية) لم يؤثر على عدد المقاطع المنبورة في كلّ بيت ، وهي أربعة في كل سطر ، رغم تفاوت عدد المقاطع في كل بيت واختلاف جرسه وإيقاعه العام أي أنه كما ذكرت يقترب في هذا من طريقة الإيقـاع النبـري stress rhythm الذي أحـيـاه ت. س. إليـوت عن الإنجليـزية القـديمة . وشكـسبير يستـخدم هذا بحذق شديد - فـهـو يجعل مارسيلوس يعمد بعد إجابة الإسكافي إلى تنويع آخر على نفس البحر مضيفاً مقطعاً إلى

المقاطع العشرة ومستخدماً تفعيلةً من بحر الأنابيست (— x x) :

But what trade art thou ? Answer me directly !

x x — / x — / — x / x x / — x /

مع الإبقـاء على عدد المقـاطع المنبورة الأربعة ، وذلك قبل أن يعـود إلى صورة بحر الأيامب المنتظمة في البيت التالي له :

What trade thou knave ? Thou naughty knave what trade ?

x — / x — / x — / x — / x — /

وقبـل أن يزيد تفـعيلة كـاملة في البيت التـالي له بحيث يصـبح البحـر سكندريّا أي يتكون من ست تفعيلات (ومقطع زائد أيضاً !) :

What meanest thou by that ? Mend me, thou saucy fellow ?

x — / x — / x — / — x / x — / x — / x

وأخيراً يعود إلى البحر الثلاثي المزاحف :

Thou art a cobbler, art thou ?

x — / x — / x — / x

وإن كـان بعض النقـاد يميلون إلى اعتبـاره رباعيّا حُذف منه آخر مقطع غير منبور أي أنه يجب أن يعتبر هكذا :

x — / x — / x x / —

والغاية التي أسعى إليها هي باختصار إيضاح مدى الحرية التي يتمتع بها الشّاعر المسرحي الإنجليزي ، والتي من المحال أن تتحقق في العربية ؛ إذ إن شكسبير هنا كاتبٌ مسرحيٌّ في المقـام الأول ، وهو يتوسلُ بضروبٍ منوعةٍ من النظم للاتكاء على معان خاصة بالموقف الدرامي ، ولا يمكن إبرازها إلا

عن طريق التغيير المتواصل للبحور والإيقاعات الدّاخلية من خلال الزحاف والعلل . ويكفي أن ينظر القارئ إلى السّطور الافتتاحية للمسرحية (التي يقولها الضابط فلاڤيوس) ليدرك مرماي ، فالسطر الأول يتكون من خمس تفعيلات تتضمن ستة مقاطعَ منبورة ، والعبارة الثالثة التي تبدأ في منتصف السطر الثاني لا تنتهي إلا في السطر الخامس ، وتتفاوت في السطور عدد المقاطع المنبورة تفاوتاً كبيراً !

فإذا انتقلنا إلى أحاديث العامة – ويمثّلهم هنا المواطنان الأول والثاني أي النجار والإسكافي – وجدنا أن شكسبير يستخدم النثر من البداية إلى النهاية مع ما وصفته بالتدني إلى درجة السوقية والبذاءة – وإذا كان الهدف الذي وضعته نصب عيني في البداية (وأرجو أن يكون نُصْبَ عَيْنَيْ كُلِّ مترجم أدبي أيضًا) هو إيجاد المقابل الذي قد يرقى إلى مستوى المثيل فربما كانت العاميةُ المصرية أفضلَ مستويات العربية المتاحة لترجمة هذه العبارات ، ولكنني اتّبعت في ترجمة المسرحية كلها لغة عربية معاصرة تستطيع أن ترقى إلى مصاف اللغة الرفيعة ، وأن تهبط إلى بعض مستويات العامية الدنيا – ولذلك فأنا نشدتُ البديل في الحالين أي في ترجمة النظم المسرحي بنثر فصيح أعتبره بديلاً مقبولاً ، وترجمة النثر المسرحي العامي بنثر مبسط يستخدم بعض المفردات ذات الدلالة الحية في العامية المصرية باعتباره بديلاًمقبولاً . وهذه هي ترجمة الأبيات العشرين الأولى :

فلاڤيوس : انصرفوا ! عُودوا إلى منازلكم أيها العاطلون !

هل اليومُ يومُ عُطلة ؟

أ لا تعلمون أنه يجبُ على أبناءِ الحِرَفِ

أ لا يسيروا في الشارع في أيّام العَمَل دون ما يرمزُ لحِرَفِهِمْ ؟
قل لي أنت ما هي صنعتُك ؟

نجار : أنا نَجّارُ ، يا سيدي !

مارسيلوس : أينَ إذنْ المريلةُ الجِلْدُ والمسْطَرَة ؟
ولماذا ترتدي أفخرَ ثيابك ؟
وأنتَ يا سيد ! ما صنعتُك ؟

الإسكافي: الحقُّ ، يا سيدي ، أنني لا أقارَنُ بالصُّنَّاع المَهَرَهْ !
فما أنا إلا مُرَقِّع — ولا مؤاخذة !

مارسيلوس : ولكن ما هي صنعتُك ؟ بلا لَفٍّ ودَوَران !؟

الإسكافي: هي صنعةٌ ، يا سيدي ، أتمنَّى أن أؤَدّيها بإخلاص وأمانة —
فأنا أرقِّعُ ما انخرمَ وأصلِحُه !

مارسيلوس : ما صنعتُك أيّها الوغد ؟ أيها الوغدُ اللّكعي، ما صنعتُك ؟

الإسكافي: أرجوك ، يا سيدي ! لا تُخرِّمْ في الكلام معي !
فإذا خرّمْت .. رَقّعتُ لك !

مارسيلوس : ماذا تعني بهذه الألفاظ البذيئة ؟
كيف تُرَقِّعُ لي ، يا سليطَ اللّسان ؟

الإسكافي: أرَقِّعُ لك ، يا سيّدي .. حذاءك !

مارسيلوس : أنت إسكافيٌّ إذن ؟

الإسكافي: حقّا ، يا سيدي ! كل ما أحيا به هو المِخْراز !
لا شأنَ لي بأمورِ التُّجار .. أو أمور النساء !
إلا بالمخراز !

وليأذن لي القارئ أن أقتبس ، إيضاحًا لهذه النظرة ، ما سبق أن أوردته في كتابي « **فن الترجمة** » (الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ط١ ١٩٩٢ ، ط٢ ١٩٩٤ ، ط ٣ ١٩٩٦) عن دقة الصياغة اللغوية في نص شكسبير التي قد تفسد إذا اختار المترجم إيقاع النظم بدلاً من النثر الذي يتيح دقَّة الصياغة دون عائق الإيقاع المنتظم . وليأذن لي أن أعيد ما ذكرته عن « التفكير الدقيق المرسوم بتأنٍّ وتمهل » وهو الذي يعتبر الأساسَ لكل ما تقوله الشّخصيات حتّى حين تلتهب المشاعر ، ويلوح لغير الخبير أن كلامها يصدر عفو الخاطر . ولذلك فأنا أعيد الحديثَ عما ذكرته عن مشهد من أهم مشاهد مسرحية « **يوليوس قيصر** » وهو المشهد الثاني من الفصل الثّالث الذي كثيراً ما يقدم وحده باعتباره قلب المسرحية ، ليس فقط لأنه يقعُ في منتصفها بل لأنه أيضًا محورُ الارتكاز الذي يتغير عنده الحدثُ ، عند بداية الانتقام من قَتَلة قيصر .

يبدأ المشهدُ بدايةً نثريةً ؛ إذ يتخلّى شكسبير عن النظم كي يحكم بناء المنطق الذي يتحكَّم في بناء المشهد ، ولذلك تجدُ أن الخطبة الأولى التي يلقيها بروتس - وطولها سبعة وعشرون سطراً - منثورة ، وبعدها يقاطعه أحد الأهالي بسطرٍ قصير ثم يستأنف خطبته ، ويتحدث على مدى أربعة عشر سطراً أخرى نثراً ! وبعد ذلك يتحدث الأهالي في سطور منفصلة ومُقَطَّعة يعربون فيها عن اتباعهم لبروتس حتى السّطر ٧٨ - وعندها يتكلم أنطونيو مع الأهالي حتى آخر المشهد تقريبًا (حتى السطر ٢٥٤) وهو يستأثر في الحقيقة بما يربو على مائة وثلاثين سطراً تتخللها نداءاتُ الأهالي وصياحاتهم .

ولكن ماذا يقول أنطونيو في هذه السطور الكثيرة ؟ إن خطبته الطويلة التي تستغرق صفحات متوالية مقسمةٌ تقسيماً دقيقاً بين القسم الأول (من ٧٤-١٠٩) الذي يضع فيه أنطونيو بعناية أسس إدانته لبروتس وعصبته ، وبين القسم الثاني (١٢٠-١٣٩) الذي يلقي فيه بخبر وصية قيصر حتى يثير فضول الجمهور ، والقسم الثالث (١٥١-١٧٠) الذي يعتبر نقطة تحول من الوصية إلى التركيز على بشاعة الجريمة التي ارتكبها الخونة وذلك في القسم الأخير (من ١٧٠-١٩٩) حيث تتحوَّل مشاعر الجمهور تماماً إلى مساندة أنطونيو والعداء السافر لبروتس وكاشيوس وسائر المتآمرين ، وبعد عددٍ من الصيحاتِ التي يُعرب فيها الجمهورُ عن عدائه لزمرة الخونة (٢٠٠-٢١٠) يعود أنطونيو إلى التلاعبِ بمشاعر الجمهور لكي يحوّل استياءهم إلى موقفٍ صُلبٍ أي إلى عمل إيجابي - و هو يحسب لكل كلمة حسابها في هذا الخطاب - حتى يصل (٢١١ - ٢٣٢) إلى كلمة « الثورة » التي يرددها الشعب - أي الانتقام لمقتل قيصر ... وعندها فقط يعود إلى ذكر الوصية التي يكون الجمهور قد نسيها حتى يضمن ولاءه التام (٢٣٧-٢٥٤) فيسود الهرج والمرج - ويدخل رسول أوكتاڤيوس فيجد أن أنطونيو واثقٌ كل الثقة من قدرة « كلماته » على أن تفعل فعلها في نفوسهم ! (٢٥٤ - حتى آخر المشهد) .

إن هذه الخطبة الطويلة مبنيةٌ بناءً هندسيّاً يتراوح بين الصعود و بين الهبوط - كما أوضحت آنفًا - أي أن أنطونيو يحسب حساباً لكل كلمة يقولها ويعرف معرفة وثيقة أين يضعها وفي أي سياق بالتحديد - ولذلك فالنَّظْمُ هنا ثانوي بل هو إطار يلتزم به البعض (مثل أنطونيو) ولا يلتزم به

الآخرون (مثل بروتس والأهالي) وعدد السطور في هذا المشهد مقسمة بين المنثور والمنظوم تقسيماً شبه متعادل ، كما أن النظم الذي يستخدمه أنطونيو لا يضمُّ في ثناياه ما اعتدناه من شاعرية شكسبيرية - فهو يكثر من استعمال الزحاف والرخص الشعرية إلى حد الاقتراب من موسيقى النثر ، كما شرحت ذلك من قبل ، وهو يستخدم لغةً منطقيةً تخلو من الصور الشعرية ، وليس من قَبيل المصادفة أن تخلو هذه السطورُ جميعاً من الاستعارات الغلابة أو المهيمنة (dominant metaphors) أي الاستعارة التي تلقي بظلالها على الحديث برمته ، وتشكل إطاراً نفسيًا ومجازيًا له ! كل ما هنالك هو استعارات محدودة ومقصورة على موضعها في السياق .

ولنأخذ مثلاً السطور من ٢١٩ إلى ٢٢٥ ؛ إذ يقول أنطونيو :

I am no orator, as Brutus is;
But as you know me all, a plain blunt man,
That love my friend; and that they know full well
That gave me public leave to speak of him
For I have neither wit, nor words nor worth,
Action, nor utterance, nor the power of speech
To stir man's blood : I only speak right on :

(III. ii. 219–225)

ففي هذه السُّطور السبعة يلخِّص لنا أنطونيو صفات الخطيبِ المصقَع في زمانه ، وهي الخصال الست المعروفة :

(البديهة الحاضرة) 1. wit

(الألفاظ المنتقاة) 2. words

(المكانة المرموقة)	3. worth
(براعة الأداء)	4. action
(حسن الإلقاء)	5. utterance
(ذلاقة اللسان)	6. power of speech

وقد أجمع النقاد على أن شكسبير كان يتعمد وضعها في هذا الترتيب ؛ ليبين أن الصِّفة الأولى هي البديهة الحاضرة ، وهي الصفة التي تميز أنطونيو أكثرَ من غيره من الشخصيات ، ويليها حسنُ اختيار الألفاظ ومكانة الخطيب في المجتمع ثم براعة أدائه التمثيلي أثناء الخطبة وحسن إلقائه ، وأخيراً ذلاقة اللّسان أو قدرة المتحدث على إثارة مشاعر الناس ! والواضحُ أن هذه الصفات التي ينكرها أنطونيو في نفسه هي أهم صفاته هو ، مع أنه ينسبها إلى بروتس ، أي أنه يثبتها حين ينكرها وبهذا التّرتيب !

ومعنى ذلك ببساطة هو أنّ أيّ تغيير في ترتيب الألفاظِ والعبارات سوف يقلل من تأثير هذه الفقرة التي تبدأ بإنكار صفة الخطيب المصقع ، وتنتهي بادعاء الحديث العفوي ! وها هي إذن ترجمتي لها ، وأعتقد أنها أقرب ما تكون إلى هذا البناء :

لست خطيباً مفوّهًا مثل بروتس
لكنني – كما تعرفون جميعاً – رجلٌ بسيطٌ ساذجٌ
يخلصُ الحبَّ لصديقهِ ، وهُم يعرفون ذلك خيرَ المعرفة –
من سمحوا لي أن أتحدَّث عنه أمامكم !
فأنا أفتقرُ إلى البديهةِ الحاضرة ، والألفاظِ المنتقاة
والمكانةِ المرموقةِ ، وبراعة الأداء ، وحُسن الإلقاء

وذلاقة اللسان التي تثير مشاعر الناس !
لكنني أتحدَّث عفو الخاطر فحسب !

أما زيادة بعض الألفاظ (وكلها صفات) في النصِّ العربي ، فهذا يرجعُ إلى ما أسميه بضرورة التفسير الخاص للنص قبل أن يشرعَ المترجِمُ في نقل العمل الأدبي ، وهو ما تعرضت له في مقدمتي لترجمة « **تاجر البندقية** » المشار إليها آنفًا . وإنما ضربت هذا المثل لأبين أن حديث أنطونيو مرسوم بدقة بالغة ، فإذا حاول المترجمُ أن يصوغه نظمًا عربيّا لم يجد بُدًّا من التضحية ببعض جوانب هندسة البناء الفكري التي يستند إليها البناء اللغوي – كأن يعيدَ ترتيب هذه الصفات ، أو يستعيض عن كلمة بأخرى تتفق والوزنَ الشعري (وما أكثر ما يفعل الشاعر نفسه ذلك !) أو يضيف كلمة طلبًا للقافية – وهذا كله مقبول بل ومحمود في ترجمة الشعر الغنائي الذي تلعب فيه الوزن والقافية كما قلت دوراً كبيراً ، ولكنه غيرمقبول ولا محمود عندما يكون التركيب الفكري هو الأساسَ لا الصورة أو الموسيقى والقافية !

وحتّى لا يظُن القارئ أنني لم ألجأ إلى الترجمة المنظومة كسلاً أو تراخيًا ، سأورد صورةً أعتبرها مقبولةً في ترجمة الشعر الغنائي ، صورة منظومة لهذه الفقرة ، وأترك للقارئ الحكم على مدى جورها على الأصل – أما من يأنس في نفسه القدرة على إخراج ترجمة منظومة أكثر دقة فهو مدعو للمشاركة في هذا الجهد الجميل الممتع :

إنني لست خطيباً مصقعاً مثل بروتس –
بل أنا – قد تعلمون –

ساذَج بل وغرير
أخلصُ الحبَّ لمن صادقت حقّا
وهمو لا يجهَلون !
كلُّهم يدركُ ذلك
ولهذا سمحوا لي
بحديثٍ صادقٍ عنه إليكم !
أين لي حذقُ البديهة ؟
أين لي سحرُ الكلام ؟
أين لي شرفُ المكانة ؟
أين لي حسنُ الأداء ؟
لست ذا عِلْمٍ بإلقاء الخطب
لا ولا عندي أفانين الأدب
كي أثيرَ العقلَ والقلبَ لديكمُ
بل أنا ألقي كَلامي
كيفما يأتي لشفتي !

أقول إنني أتركُ للقارئ الحكم على مدى ابتعادها (أو اقترابها) من الأصل ، وإن كان لا بدَّ لي أن أشير إلى أن الموسيقيَّة الغلابة هنا ، والقافية غير المقصودة ، تجوران على الأصل ذي الإيقاع الخافت الذي يقترب كثيراً من النثر ! ويكفي أن أقول إن أنطونيو لوتحدَّث هكذا – بالنَّظم العربي الجَهْوَرِيّ – لأحسّ الجمهور بفنِّ الصنعة الذي لا يُنْبِئُ عن نفس صافيةٍ صادقة ، فالموقف الدرامي يرفض غلبةَ الموسيقى هنا التي قد تخلب الأذنَ

دون أن تصلَ إلى العقل أو القلب ، وأنطونيو يحاول أن يصل إلى قلوبِ السامعين وعقولهم لا أن يخلبَ آذانهم ! ومن ثم كان قراري بأن البديلَ النثري أقربُ إلى تحقيق المقابل الدرامي من المقابل المنظوم ، مثلما كان قراري بالالتزام بالعربيةالمعاصرةبمستوياتها المتعددة .

وهذا هو ما فعلتُه في الواقع في مسرحيّة تاريخيّة لم تَحْظَ باهْتمام الدّارسين العرب وهي « **الملك هنري الثّامن** » (القاهرة ، هيئة الكتاب ، ١٩٩٧) ؛ إذ وجدتُ أن النّظم قد يؤثّر في الأبنية الفكرية والشُّعوريّة لِلعبارات والجمل الطّويلَة ، ممّا قد يغيِّرُ من روح الأسْلوب (ترجمة مجدي وهبة لمصطلح tone أي النَّغْمة على نحوٍ ما أناقشه في فصل لاحِق) خصوصًا بسبب الخلاف حول نسبة بعض أجزاء المسرحيّة إلى شكسبير وإلى فلتشر Fletcher إذ رأيت أن التّدخُّلَ بالإيقاع العربي سيضيف حتمًا (نَغمة) غريبةً عن هذه الأساليب ، وأنّ محاولةَ الاقتراب الحرفيّ والدّقيق من النصّ الأصليّ نثرًا أصدَقُ للمسرحيّات التّاريخيّة وأقربُ للحفاظ على روح الحقائق (الوقائع) المرويّة . فالنَّظْمُ العربيُّ الذي حاولتُه في البداية كان يميلُ إلى إلْغاء البُعد الزّمني وإيجاد روح الألفة ، وهذا ما لا تَتطلّبه المسرحيّة التي تمثّلُ لقرّاء العربيّة وقائعَ تاريخيَّةً حقيقيّةً مرتبطةً بزمانٍ ومكانٍ من المحال تجريدُ أيٍّ منهما .

وسوف أوردُ هنا فِقْرتيْن تُنْسَبُ الأولى لشكسبير والثّانية لفلتشر ، وإن كانت الدّراساتُ الحديثة تقطعُ بنسبتها جميعًا للأول ، وقد تَرْجمتُ كلا منها نظمًا ونثرًا لإيضاح مدَى الاختلاف الذي قد يحدِثه النَّظمُ في الأبْنِية الفكرية .

أمـا الأولى فـهي إجـابة الكاردينال وولزي على الملك هنري الثّـامن في المشهد الثّاني من الفصل الثّالث :

My Sovereign, I confess your royal graces
Shower'd on me daily, have been more than could
My studied purposes requite, which went
Beyond all man's endeavours. My endeavours
Have ever come short of my desires,
Yet fill'd with my abilities : Mine own ends
Have been mine so, that evermore they pointed
To th'good of your most Sacred Person, and
The profit of the state. For your good graces
Heap'd upon me (poor Undeserver)I
Can nothing render but allegiant thanks,
My prayers to heaven for you ; my loyalty
Which ever has, and ever shall be growing,
Till death (that Winter) kill it.

III. ii. 166 - 179

مولاي إنني أقرُّ بالعطايا الملكيّة
وكلّ ما أمطرْتني به من النِّعَم .. في كلّ يوم
تلك التي تفوقُ ما أسطيع أن أنالَه مهما بذلت مِن جُهود
بل فوق ما يسطيع أيُّ فردٍ أن يحقّقَه
أما إذا كانَتْ جهودي قد أَتَتْ ببعْضِ خيرٍ لي
فإن غايَتي كانت ولا تزالُ تحقيقَ الذي
يعودُ بالخيرِ العَميم دائماً

لشخصِكم وما له من بالغ القَداسة
وثروة البلاد كلها ! وفي مقابل المكارم العظيمة
تلك الّتي أغدقْتُموها (فوق من لا يستحقُّها ، أنا الضّعيف)
لا أستطيعُ غيرَ الشُّكرِ والوَلاءِ
وكلّ دَعْوة من أجلِكم إلى السّماء
وإخلاصي الذي ما انْفَكَ يَنْمو ، بلْ وسوف يظلُّ يَنْمو ،
بل ولن يفنيَه إلا الموت (ذلك الشتاء) .

أما النّموذج الثّاني فهو حديثٌ منفرِدٌ يقوله وولزي أيْضاً على المسْرح بعد إدراك انْهيار آماله وضَياع حظْوته لدى الملك واقْتراب النّهاية المحْتومة :

So farewell, to the little good you bear me. 350
Farewell ? A long farewell to all my Greatness.
This is the state of Man; today he puts forth
The tender leaves of hopes, tomorrow blossoms,
And bears his blushing honours thick upon him :
The third day, comes a frost; a killing frost, 355
And when he thinks, good easy man, full surely
His greatness is a - ripening, nips his root,
And then he falls as I do. I have ventur'd
Like little wanton boys that swim on bladders:
This many summers in a sea of Glory, 360
But far beyond my depth: my high-blown Pride
At length broke under me, and now has left me
Weary, and old with service, to the mercy
Of a rude stream, that must for ever hide me.

Vain pomp, and glory of this World, I hate ye, 365
I feel my heart new open'd. Oh how wretched
Is that poor man, that hangs on Princes' favours!
There is betwixt that smile we would aspire to,
That sweet aspect of Princes, and their ruin,
More pangs, and fears than wars, or women have; 370
And when he falls, he falls like Lucifer,
Never to hope again.

III. ii. 350-372

إذَنْ وَداعًا للقَليل مما تضمرانه من كلِّ خير ! ٣٥٠
وداعٌ ؟ بل وداعٌ دائمٌ للمَجْد والعَظَمة !
فذاك حالُ كلِّ إنسانٍ هنا ! في يومه
قد يَنْشرُ الأوراقَ من آماله الغَضَّة
ويَشْهَدُ البراعمَ الحسْناء في غدِه
ويحملُ الورود القانيات الوافرات في مدارج الشَّرف
لكنه يرى الصَّقيع القاتلَ الثَّقيلَ قادِمًا في ثالث الأيام ٣٥٥
وعندما يظُنُّ وهو ناعِمٌ في الخير والهناء
أن الثِّمارَ أوشكَتْ على النُّضوج ، وأن مجدَه لا شكَّ قد أتى ،
يَرى الصَّقيعَ ناخِرًا جذورَها
والجذعَ قد هَوى كما أهْوى أنا !
لقد نزلت سابِحًا في بحر مجْد صاخبٍ ٣٦٠
مثل الصِّغار السّابِحين يمسِكون بالقِرَبْ
وكنت كلَّ صَيْف أضربُ الأمواجَ حتى اجتزت مِنْطَقة الأمان

وبعدها شَهِدْتُ كبريائي مثلَ قربة الصِّغار تنفجِرْ
ورُحْتُ أهوَى منهكًا محطَّماً من طولِ ما جَهِدْتُ
وتحت رحمة البَحْرِ العَنيفِ إذ سيطويني إلى الأبَد !
يا زيفَ مجد العالم الخاوي وزيفَ الأُبَّهة ! ٣٦٥
لشدّ ما أبغضكما ! إني لأشعر أن قلبي يتفتّحْ
ما أتعس الذي يعيش عالة على رضى الأمراءِ ما أفقرَه !
فبين بسمة نحاوِلُ اقتناصَها وبَسْمة الرِّضى على المحيّا
وبين وهدة السقوط والهلاك ألوان من الألم
وهوة من المخاوف التي تزيدُ عن هولِ الحروبِ أو مخاوفِ النِّساء
فإنه عند السُّقوط مُبْلِسٌ كأنه إبليسٌ قد ضاع الرَّجاء منه للأبد !

وقد وضعت الأرقامَ هنا لمساعدة القارئ على المقارَنة . ويعلق هاريسون على الفَرْق بين النصَّين قائلاً : إن النِّهايات الضَّعيفة إيقاعيًا في الحديث المنفرد الأخير هي مما يُزعم أنه ينتمي إلى فلتشر أكثر مما يميز أسلوب شكسبير ، والمقصود بالنهايات الضعيفة استناد حروف القافية على مقطع غير منبور مثل 'left me' (٣٦٢) و 'hide me' (٣٦٤) و 'hate ye' (٣٦٥) – وهذا أيضًا مما قاله سبيدنج Spedding ، ولكنه ليس من جوهرِ حجته ؛ إذ يستندُ جوهرُ الحجّة على تفاوت المستوَى اللُّغوي بين أجزاء المسرحيّة ، وتفاوت الإيقاعات أيضًا ، وهذا ما دفعني إلى اقْتِباس هاتَين الفِقْرتين اللتين يزعمُ سبيدنج نسبتَهما إلى كاتبين مختلِفين . ولن أفيضَ في تحليل الإيقاعات فهي واضحةٌ لمن يقرأ النَّصَّ بصوتٍ عال .

وهذه ، بعد ذلك ، تَرْجمة القِطْعَتين نثرًا . وهذه هي الأولى :

وولزي : إني أعترفُ يا مليكي أنّ نِعَمَك وأفضالَك الملكيّة
التي ما فتئت تمطرني بها وتغدقها علي في كلّ يوم
كانت أكثر مما يمكِن أن أحقّقَه بجهودي مهما تَكُنْ ،
وأكثرُ مما أستحقُّ ! كانت جهودي دائماً تقصرُ عن تحقيق غاياتي
وإن كنتُ أبذل حقّا كلّ ما أستطيعُ ! ١٧٠
وإذا كانَتْ جهودي قد عادَتْ علي ببعْض الخير
فإن غاياتي كانت دائماً ترمي إلى ما فيه الخير لشخصِكم المقدّس
ورفاهية الدّولة وثرائها !
وليس في وسعي أن أقدّم جزاءً على هذه النّعم العَظيمَة
التي تغْدقونها علي ، أنا الضّعيفُ الذي لا أسْتَحِقُّها ، ١٧٥
إلا آيات الشُّكر العامرة بالوَلاء .
والدعوات التي أرفعها إلى السّماء من أجلِكم
والإخلاص الّذي ما برحَ يَنْمو ، وسيظلُّ ينمو ،
حتى يذوي ويموتَ في برودة شتاء الموْت !

وهذه هي الثّانية :

وولزي : وكذا وداعًا للخيرِ القليلِ الذي تكنونه لي ! ٣٥٠
وداعٌ ؟ بل وداعٌ طويلٌ لجميع أطْراف العَظَمة !
هذا هو حالُ الإنْسان ! ينشر في يومِه أوراقَ الأمَل الغضّة
على أغْصان حياته ، ويشهد في غدِه البراعمَ وهي تتفتّح ،
وزهراتِ المجْد وهي تزهو بألوان المجْد الكَثيفَة من حوله ،
ولكنّ الصّقيعَ القاتلَ ينقضُّ علَيْها في اليوم الثّالث ! ٣٥٥

وعندما يقولُ واثِقاً ، وهو يتقلّبُ في أعْطاف النّعيم ،
إن ثمارَ عظمته أوشكَتْ على النُّضج ،
يرى الصقيعَ وقد نخر جذورَها
والشّجرة تَهْوي ساقطةً مِثلَما أسقطُ الآن !
لقد نزلت البحرَ سابِحاً مثل الصِّبية اللاهين
بعوّامات من القِرَبِ المنْفوخَة
وظَلِلْتُ في بَحْرِ المجْد صَيفاً من بعدِ صيف ٣٦٠
حتّى ابتعدت عن شاطئ الأمان و وصلْتُ لمنطقة أعمقَ من طاقتي !
وهنا انفجرتْ عوّامة كبريائي المنتفخة ، وتركتني خائرَ القوى ،
منهكاً من طول الخدمة ، وتحت رحمة بحر هائج متلاطم ،
لا بدَّ أن يبتلعني آخر الأمر إلى الأبد .
أيتها الأبهةُ الزّائِفةُ ! يا مجدَ الدُّنيا الخاوي ! ٣٦٥
لَكَمْ أبغضُك الآن ! أشعر أن قلبي يتفتّح الآن من جديد !
ما أتعس حياة الإنسان المسكين الذي يعتمدُ على حظوة الأمراء !
وفيما بين الابتسامة التي نحاولُ أن نَحْظى
بها من الأمير ومخايل الرِّضا على مُحَيّاه ،
وبين إسقاطِنا وإهلاكِنا ، ألوانٌ مِنَ الألم والفزع
لا تعرفها الحروبُ ولا النِّساء ! وعندما يهوي الواحدُ منا ٣٧٠
فإنه يسقطُ سقوطَ إبليس ، إذ يفقدُ الأملَ إلى الأبد !

وأعتقدُ أنّ المقارَنة سوفَ توضّحُ الفروقَ بما لا يَدَعُ مجالاً للشّكّ .

دلالة استخدام النَّظْم

وليس معنى هذا أن شكسبير يفصل فصلاً خارجيًا بين استخدام النظم والنثر في مسرحياته ، بل هو أحيانًا يكتب ما يتصور القارئ أنه نثرٌ و هو نظمٌ ، وقد أخطأ ناشرو طبعة الكوارتو الثانية (١٥٩٩) لنص « **روميو وجولييت** » ، كما سبق أن ذكرت ، عندما طبعوا حديث « الملكة ماب » المنظوم التي يلقيه مركوشيو كأنه قطعةٌ منثورةٌ ، وكثيراً ما عجب النقاد من المزاوجة بين النثر والنظم في عدد من مسرحياته ، وتعدد وظائف النظم أحيانًا ، كما سوف نبين .

ففي مسرحية « **تاجر البندقية** » أيضًا يستخدم الشّاعر النَّظم بمستوياته المختلفة وقد يرتفع إلى مستوى الشّعر كما نفهمه (في أحاديث بورشيا مثلاً) وقد يظلُّ عند مستوى الحوار المنظوم للغة الحياة اليومية ، وقد يهبط إلى مستوى النثر الحافل بالنكات اللفظية والعبارات السّوقية بل والبذاءات كما يفعل في مسرحياته الأخرى . وقد دأب ناشرو شكسبير على مر العصور على مناقشة هذه المستويات ، والمقابلة بينها وكثيراً ما استوقفتهم بعض التناقضات التي ترجع في بعض الأحيان إلى أخطاء النساخ إذ إن الطبعات المختلفة للمسرحيات كانت تعتمد على النسخ التي كان الممثلون يستخدمونها على خشبة المسرح ، وهي نسخ تتسم بالتفاوت في القراءات المختلفة (وكثيراً ما تدخل الناشرون فحذفوا من النص ما تصوروا أنه يخدش الحياء ، خاصَّةً وأن المسرحيةَ تُدَرَّسُ للطلبة في المدارس والجامعات ، وتقاليد العصر الفكتوري تقضي بعدم الإشارة إلى العلاقةِ بين الجنسين على المسرح) ولهذا كثيراً ما نجد حديثًا كتب بالنثر دون مبرر في سياق الشعر أو

النظم .

على أن أهمَّ ما تتسم به هذه المستويات الفنية كما سبق أن أوضحت هو براعة شكسبير في تنويع إيقاعاته بحيث يبدو الإيقاع الأساسيُّ للشعر المرسل ، وهو بحر الإيامب أشهر بحور الشعر الإنجليزي قاطبة ، وكأنه بحر آخر . ونظام الزِّحاف في الشعر الإنجليزي يختلف عنه في العربية ، كما سبق أن أوضحت إذ إن للشّاعر حرية تغيير الإيقاع تغييراً جذريًا دون أن يُعتبر خارجًا على البحر . وهذا هو الذي يمكن شكسبير من كسر الرتابة التي يمليها البحر الواحد ، بل وأن يجعله في مواطن كثيرة قادراً على الإيحاء بأنغامٍ متناقضة لا تصدر إلا عن شاعر ملك ناصية الأنغام اللغوية . وقد رصد الدارسون خمسة وعشرين باباً من أبواب الزحاف والعلل وتغيير البحر – إما باستخدام المزيد من التفعيلات أو تغيير التفعيلة نفسها ، أو المزج بين التفعيلات من بحورٍ مختلفة في « **تاجر البندقية** » . فمثلاً يستخدم شكسبير أطوالاً مختلفة من بحر الإيامب ، فلديه البحر الخماسي المعتاد (ذو التفعيلات الخمس) انظر أول بيت في المسرحية :

In sooth I know not why I am so sad

حقّا لا أدْري سرَّ الحزن الرّاسخ في نفسي

ولديه البحرُ السُّداسي (السكندري) :

Because you are not sad. Now by two–headed Janus

فلأنك لست حزيناً ! أقسم بإله المسرح (جانوس) ذي الرأسين

ولديه البحر الرباعي الذي يستخدم تفعيلة مختلفة هي عكس تفعيلة

الإيامب :

All that glisters is not gold
Often have you heard that told

مـــا كُلُّ بَرَّاقٍ ذَهَبْ
مَثَلٌ يدورُ على الحِقَبْ

ولديه البحر الثلاثي :

Who chooseth me shall gain
What many men desire

من يخترْني يَحْظَ بما تبغيه الكثرة

ولا داعيَ للاستطراد هنا ، فشكسبير يخضع إيقاعاته للحالات الشُّعورية التي تقتضيها المواقف الدرامية ، ولايعمدُ - إلا في الأغاني - إلى تغليب النبرة الإيقاعيَّة الَّتي تتميز بها البحور العربية المنتظمة (أي التي لم يدخل عليها الزِّحاف) . وأما القافية فهي مقصورةٌ على نهاية المشاهد والأغاني ، وهي عموماً نادرة .

ولذلك أرى أن أفضل وسيلة لترجمة هذا النص ترجمة أمينة تقترب من إطاره النَّفسي والثَّقافي واللُّغوي هي استخدام ما يسمى بالشِّعر الحرِّ تجاوزاً ، أو الشعر الحديث خطأ ، أو الشِّعر المرسل أو شعر التفعيلة ، وهي جميعًا صفات لا تبلغ حد التعريف ، ولكنها تفيد في التَّمييز بين النظم الجديد وبين الشعر العموديّ . وكان البحران اللَّذان استخدمتهما بالتناوب أقرب البحورِ إلى إيقاع النثر حتى لا تغلب الموسيقى على سائر مقومات الشِّعر ، إلا في الأغاني التي التزمَت فيها بانتظام الإيقاع والقافية .

والبحران هما الرَّجز والخبب ، والأخير هو الصورة الحديثةمن صور المحدثِ أو المتدارِكِ – و قد وجدت أنهما طيّعان ومتناسِقان ، بل إنني كثيراً (دون أن أعي ذلك) كنت أخرجُ من أحدِهما إلى الآخر أثناء التَّرجمةِ – خصوصًا في صورهما المزاحفة . كما استخدمت بعض البحور الصّافية الأخرى وأهمها الرَّمَلُ والمتقارب والهزج ، وأحيانًا كانت تأتي التَّرجمة رَغْمًا عني في بحور مركبةٍ ، ولكن هذا نادرُ الحدوث ، وقد أطلقت لأذني عِنانها في التَّرجمةِ بحيث لا أفرض صورةً معيَّنة من بحر ما على النَّظم ، إذ لم يَكُن النظم هَمّي الأول ، ولذلك جاءت ترجمةُ الأجزاءِ المنثورة وبها إيقاعٌ يقترب كثيراً من إيقاع النظم ، وإن لم يكن مُقَطَّعًا تقطيع النظم . وأخيراً فإن تغييرَ البحر عندي يبدأ عند انتقالِ الحديث من شخصيةٍ إلى أخرى لا أثناء حديثِ الشَّخصية ، ولكنني اعتمدت في تلوين التباين في الحالة الشعورية على الزّحاف ، بل إنني اعتمدت على قدرة الكلماتِ نفسها على تحديدِ البحر وتلوين الاختلاف في إيقاعاته نفسها – ويكفي المثل التالي لإيضاح ما أعنيه – وهذا مقطعٌ من الفصل الرابع :

Sal . : My lord, here stays wrthout

A messenger with letters from the doctor,

New come from Padua

Duke : Bring us the letters : call the messenger .

Bas . : Good cheer, Antonio ! What, man, courage yet !

The Jew shall have my flesh, blood, bones and all,

Ere thou shalt lose for me one drop of blood.

Ant . : I am tainted wether of the flock,

Meetest for death : the weakest kind of fruit

Drops earliest to the ground; and so let me :

You cannot better be employ'd Bassanio,

Than to live still, and write mine epitaph

(Enter Nerissa, dressed like a lawyer's clerk)

Duke : Came you from Podua, from Bellario?

Ner . : From both, my Lord. Bellario greets you ...

المشهد الأول :

ساليريو: يا سيدي ! قد حلَّ بالبابِ رسولٌ قادمٌ من بَادُوا

معه رسائلُ من لدى الأستاذ

الدوق : هات الرسائل وادع ذلك الرسول

باسانيو : بشرى خير يا أنطونيو ! اطرح عنكَ الحُزْنَ ! تَجَلَّدْ !

لن تُسْفَكَ من أجلي قطرةُ دَمْ

وَلْيَفُز العبرانيُّ بلحمي وَدَمي وعِظامي !

(يُخرجُ شيلوك سكيناً يشحذها على نعل حذائه)

أنطونيو: إنني حملٌ مريضٌ في القطيع ..

أنسبُ الأشياءِ لي موتٌ سريع

إنما أوَّل ما يهوي على الأرض الثمارُ الواهية

فَدَعُوني اليومَ أهوي مثلها ..

ليت باسانيو يعيشُ بعدَ موتي

كي يَخُطَّ لي الرِّثاءَ فوقَ قبري ..

(تدخل نيريسا متنكرة في زي كاتب محام)

الدوق : هل جِئْتَ من بادوا ؟ مِنْ عِنْدِ بلاريو !

نيريسا : نَعَمْ مولايَ مِنْها .. وبلاريو يُحَيِّيكم ..

الواضحُ أن كلَّ متحدث يستخدم بحراً يختلف عن بحور الآخرين ، فالقطعة تبدأ بالرَّجز والكامل (ساليريو والدوق) ثم الخبب (باسانيو) ثم الرمل (أنطونيو) ثم الرجز (الدوق) ثم الهزج (نيريسا) . ويهمّني أن يعرف القارئ أنني – نتيجة لاتباع أذني الّتي تدربت على الشِّعر العربي قديمه وحديثه – لم أعد أفرق بين الكامل والرجز ، وأتصور تداخل إيقاعاتهما تداخُلاً حميماً، فدارسُ العروض التّقليديّ سيجدُ تفعيلتين من الكامل في السُّطور الأولى ، التفعيلة الأولى في السّطر الثّاني من القطعةِ ، والثانية في السّطر الثالث ، ولكنني أعتبر أنه رجزٌ ، وأذني تسمح لي بزحافاتِ الرجز في هذا البحر ، وقد تكون هذه الاختلافات العروضيَّة ومنها تحريكُ السّابع السّاكِن في تفعيلة الرمل (التي أغضبت بعض الأصدقاء) من باب « التمرُّد العروضيّ » الذي أشار إليه صديقي الشّاعر الدكتور أحمد مستجير (مؤلف كتاب « **مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي** » – القاهرة ، ١٩٨٦) ، وقد تكون من باب العودة إلى فطرة الأذن بدلاً من اتباع القواعد التي استمدَّها السلف مما حكمت به الأذن ! فبحر المتوفر « مهمل » ولكنه أحد بحور دائرة خليلية معترف بها .

وأما تغييرُ الإيقاع فهو لا يقعُ فحسب نتيجةً لتغيير البحر ، ولكنه يقع أثناء البحر نفسه ، نتيجة للحالة الشعورية التي تتغير ولو تغيراً طفيفًا أثناء

الحديث . ولا شكَّ أن للموقف وللمعنى تأثيراً كبيراً في تحديد الإيقاع ، فإيقاعُ الخبب في بدايةِ حديث باسانيو مرح فرح ، لأن رنة سعادته بوصولِ الرّسول تغلب على حديثه . ثم يبطئ الإيقاعُ في نفس البحر عندما يرى السّكين التي شحذها شيلوك على نعل حذائه ، فالحالة الشعورية الآن يشوبها قلقٌ فيه تَحَدٌّ – إذ يقول إنه سيفدي أنطونيو بنفسه .. وهنا يتحول الإيقاع إلى بحر الرَّمَل في حديث أنطونيو الحزين ، وتكون آخر عباراته أسرع قليلاً وأكثر انتظامًا لأنها في الحقيقة ردٌّ على فكرة افتداء باسانيو له ، ثم تدخل نيريسا فتعود الحركة إلى المشهد ، و يعود الحوار « الساخن » – والعبارات القصيرة في جوِّ المحكمة الذى يُخَيِّمُ عليه الحزنُ ، ويشيع فيه الأملُ الآن (الرجز ثم الهزج) .

أما البحورُ المركَّبَة فأهمُّها الخفيف وصوره المختلفة ، إلى جانبِ بعض صور البسيطِ التي فرضت نفسها في إطار الرَّجز ، وربما كان هذا أيضاً من الجديدِ الّذي لا أملكُ له دَفْعًا . بل ربما وجدَ بعض المتخصّصين أنغامًا عروضية جديدة أرجو ألا تكونَ بالضرورة غيرَ مقبولة ، وهناك لا شكَّ فارقٌ كبيرٌ بين القطع المكتوبة بالشعر العمودي (مثل الرسائل الموجودة في الصناديق والأغاني – فهي كذلك في الأصل) وبين البحور المركبة (أو المختلطة) الموجودة داخل النص . قارن الأبيات التالية من الرجز (أو الكامل) :

ما أعذبَ النورَ الذي ينامُ فوق الرَّبوةْ !
فلْنَجْلس الآنَ هنا .. كي تسبحَ الأنغامُ في آذانِنا !
ما أنسبَ اللّيلَ الجميلَ والسُّكونَ الحالِمْ

لتوافقِ الألحانِ فيما حولنا !

بالأبياتِ التّالية (من الخفيف) :

ما عدا الحبَّ من مشاعرَ ولّى

وَمَضَى في الهواءِ مثل الهباءِ ..

من ظُنُونٍ وبعض يأس شرُودٍ

أو كَخَوْفٍ وغَيْرَةٍ حَمْقاء !

أو بالأبيات التالية من نفس البحر (مع التحويرات المستحدثة) :

أبْلَهٌ طَيِّبُ النَّوايا أكُولُ

وَبَطِيءٌ في شُغْلِهِ وَكَسُولُ

ونؤومٌ طولَ النَّهارِ كقطٍّ من قِطَاطِ البَرَارِي ..

وأعتقدُ أن هذه الأمثلةَ تكفي لإيضاح ما أعنيه ؛ إذ إن من يُخْضِعُ كُلَّ شيء للحالة الدرامية لن يجد مناصاً من تغيير البحور أو حتى التجديد فيها ما دام ذلك مما تستسيغه الأذنُ ولا يخرج عن « السُّلّم الموسيقي » للغة العربية.

الفصل الرّابع
ترجمة التَّراكيب البلاغيَّة

من أشقِّ المهام التي يواجهها المترجم الأدبي ترجمة ما يسمّى بالأنماطِ أو التراكيب البلاغيَّة ، والتي يشار إليها باسمٍ جامعٍ هو الوسائل أو الحيل البلاغيَّة rhetorical devices . وكان الاتجاه العامُّ في النقدِ الأدبي قديماً يُرجع استخدامَها أو الإسرافَ فيه إلى الصَّنعة ، و يسم مستخدمها بالابتعادِ عن « الطَّبع الصّادق » ، ولكن الاتجاه الحديث يخالف ذلك . فعندما تعرضت مادلين دوران في كتابِها عن « **لغة شكسبير الدرامية** » (١٩٧٦) لمسرحية « **حلم ليلة صيف** » وجدناها تقول :

« إن الشَّبابَ هم الذين تجرفهم مشاعرهُم إلى استخدام الأنماطِ البلاغية .. فالشُّبان والشّابات تتميز لغتهم بالصَّنعة الواضحةِ ، وهم يلجأون إلى الصَّنعةِ لا لأنهم يفتقرون إلى المشاعرِ بل لأنهم يجيشون بها .»

ويتعرض هارولد بروكس في تقديمهِ لطبعة آردن من هذه المسرحيَّةِ لهذه الأنماطِ البلاغية ، ويُعددها مشيراً إلى أن شكسبيركان على وعي كامل بتراثِ البلاغة اللاتينية ، وسواء وافقناه أم اختلفنا معه فنصٌّ المسرحيةِ المذكورة يمثِّل بعضَ المشكلاتِ للمترجم التي لا بدَّ من حلّها ؛ إذ إن التراكيب البلاغيةَ المذكورةَ rhetorical schemes تختلِفُ عن المحسِّنات

المألوفةِ لدينا في علوم البيان والبديع والمعاني لدى العرب لسببٍ واضح وهو أن اللغة الإنجليزية لغةٌ غيرُ معربة، وتعتمد على ترتيب الكلمات في الجملة لإخراج المعنى ، بينما تتمتع العربية مثل اللاتينية بحرية أكبر في البناء ، ومن ثمَّ فقد يتعذَّرُ التقابلُ بين التَّراكيب البلاغية في اللغتين . وقد أورد بعضها الدكتور مجدي وهبة في « **معجم مصطلحات الأدب** » ، مكتبة لبنان، ١٩٧٤ ، وحاول ترجمتَها أو إيرادَ المقابل لها بالعربية ، وسوف أقدِّم للقارئ العربيِّ فيما يلي نماذج محدودة للتراكيب البلاغية في هذه المسرحية مما يدخل جميعًا في إطارِ التَّكرار .

وأول هذه الأنماطِ أو التراكيب البلاغية في إطار التكرار هو ما يسمّى epizeuxis أي التكرار المباشر ، ويعني تكرار اللفظة مباشرة في نفس العبارة ودون فاصل ، كقول هيلينا :

Is't not enough, is't not enough, young man

(II. ii. 124)

وكقول إيجيوس :

Enough, enough, my lord, you have enough !

I beg the law, the law upon his head !

They would have stol'n away, they would, Demetrius !

(IV. i. 153–155)

فترجمةُ هذا النَّمط يسيرةٌ ، ويمكن أن يقدِّمَ المترجمُ المثيلَ التراكيبيَّ syntactic equivalent دون أن يخسر شيئًا بل ودون أن يكسب شيئًا ؛ إذ إن

التّكرار هنا ليست له قيمةٌ كبرى في البلاغة العربيةِ ، فهو مجرد توكيدٍ لفظيّ ولّده الموقفُ الدراميّ ، وكثيراً ما يلجأ إليه الممثلون إذا اقتضى الأمر ، ودون الاستناد إلى التكرار الوارد في نصّ المؤلف :

أ فَلا يكْفي ، أ فلا يكْفي ، أيُّها الشّاب ...

(١٢٤-٢-٢)

يكْفي يكْفي ، يا مولاي ! لقد سمعتُ ما يكفي !
أطالبُ بالقانونِ . بالقانون على رأسِه !
(أطالب بتطبيق القانون عليه !)

كانا يريدان الفرارَ ! الفرار ، يا ديمتريوس !

(١٥٣-١-٤)

ولذلك فقد آثرت الانصياعَ لمقتضيات النّصّ العربي في هـذه الأحوال ؛ إذ اكتفيت في النص المنثور بـ (أ لا يكفي) واحدة في السّطر ١٢٤(٢-٢) وأبقـيت على التكرار في السّطر ١٥٣(٤-١) وفي السّطر ١٥٥(٤-١) بينما حذفته في السّطر ١٥٤ (٤-١) .

وينتمي إلى نفس النّوع أيضًا تكرارُ الكلمة أو العبارة مع فاصل بينهما ، وهو ما يسمّى (ploce) ومن نماذجِه :

Confounding oath on oath

III. ii. 93

truth kills truth

III. ii.129

و« الحلاوة » كما يقول أحدُ كبار نقّاد شكسبير التي تكتسبها مثل هذه

التَّراكيب ليس مصدرُها التكرارَ كما يذهبُ إلى ذلك أربابُ البلاغة القديمة ، بل جمال الجَرْس الذي تؤكده الحيلُ العروضية – فالجمالُ الصّوتي في التَّعبير الأول (phonological) مصدره تتابع حرفِ العلّة وحرف النّون السّاكن في إيقاع شعريّ منتظمٍ لا زحاف فيه :

Con / foun / ding / oath / on / oath /

أي أن التَّكرارَ هنا وظيفتهُ صوتيَّة محضة ، والبيت الكامل هو :

A million fail, confounding oath on oath !

ومن ثَمَّ فعلى المترجِم إما أن يجدَ المماثلَ الصّوتيَّ فيتجاهل التكرار :

يخونُ مليون محب ، ويحنثون في أيمانِهم !

أو أن يُحاكي التكرارَ في العربية .

وقِسْ على ذلك المثالَ الآخر ، فإن جمالَه ينبعُ من صيغةِ المفارقة فيه ، وترجمته الحرفية « عندما يقتل الإخلاصُ الإخلاصَ » وبقية البيت تؤكِّد هذه المفارقة :

When truth kills truth, O develish-holy fray !

III. ii.129

والأفضلُ في هذه الحالةِ توصيل المعنى إلى القارئ ، وإلى مُشاهدِ المسرحية الذي يريد أن يفهمَ ما يقال ، بدلاً من الاتّكاء على بدائع الصّيغ البلاغيةِ وحدَها :

عندما يقتلُ إخلاصُك لفتاةٍ إخلاصَك لأخرى

فإن الصِّراعَ شيطانيّ ومقدَّسٌ في نفس الوقت !

وهذه المفارقةُ أو (التَّناقض الظّاهري) من الحيل البلاغية أيضًا oxymoron (الإرداف الخلفي – وهبة) ولذلك فالترجمة تحافظ عليها حتى ولو ضحت بالصّورة المضغوطةِ للعبارة الأصليةِ ابتغاء الإيضاح .

أما النّوع الثّاني مِنَ التكرارِ فهو التكرارُ في البداية والنهاية ، وهو من أبواب أربعة – فالأول أن يبدأ السَّطر ، وينتهي بنفس الكلمة epanolepsis :

Weigh oath with oath, and you will nothing weigh !

ومن المحال إخراجُ ذلك بنفس الصورة ، بسبب اختلافِ التراكيب ما بين اللُّغتين ، وبسبب تغير صورة الفعل المضارع في العربية عنه في صيغة الأمرِ بينما تتفق الصيغتان في الإنجليزية ، ولذلك فقد يُستحسن في هذه الحالةِ إيراد المقابل بدلاً من المثيل :

لا تَضَعْ في المِيزانِ قَسَماً أمام قَسَمْ
وإلا كنت تَزِنُ العَدَمْ !

والباب الثّاني هو الانتهاء بنفس الكلمة في شطرين أو سطرين متعاقبين epistrophe ولنأخذ نماذجَ لَهُ من الفصل الثّاني المشهد الأول ، فأما النموذج الأول فهو عسيرٌ في ترجمته :

I love thee not, therefore pursue me not.

II. i.188

قلتُ لَكِ لا تطارديني ، فأنا لا أحبك !

وأما النموذجُ الثاني فيتضمن صعوبات أخرى منها التورية في كلمة

: wood

Thou told'st me they were stol'n into this wood;

And here am I, and wood within this wood ...

II. i. 191–192

فالأولى تتضمنُ الإيحاء بأنه مجنونٌ أي لا عقلَ له « كالخشب » والثانية تشيرُ إلى الغابةِ ، والتورية خصيصةٌ لغويةٌ يندرُ أن تنجحَ ترجمتُها .

والباب الثّالث هو أن تكونَ آخر كلمة في السّطر بدايةً لسطر جديدٍ ، وهو ما يسمّى anadiplosis – ففي الفصل الثاني تكون آخر كلمات هيلينا هي :

... then be content

(II. ii. 109 -110)

فيرد ليساندر قائلاً :

– Content with Hermia ?

وهنا لا بدَّ من التّغيير أيضًا :

.. ولك إذن أن تسعدَ !

– أسعد بهيرميا ؟

والباب الرّابع هو تماثلُ بدايات السطور المتعاقبة anaphora ، وهذا أيضًا مما تصعبُ المضاهاةَ فيه بين اللّغتين :

Hermia : By Cupid's strongest bow,

By his best arrow with the golden head,

By the simplicity of Venus' doves,

By that which knitteth souls and prospers lovers,

(I. i. 169–ff)

أقسمُ لَكَ بأقْوى أقواس كيوبيد

وأفضل سهامه ذي النّصل الذّهبي

وبراءة حمامات فينوس

وبالقوّة الّتي تربط الأرواحَ وتُسعد الأحبة ...

ويلاحظُ في المثالِ الأخير تساوي طول السُّطور الثّلاثة الأخيرة (isocolon) وهذا أيضًا من الأنماطِ البلاغية القديمة ، ولها ما يوازيها في العربيةِ ، ولذلك فقد كان من الأيسر إخراجه ، وإن ضحّى النّص هنا بتماثل البدايات فلم يأتِ بحرف الباء (باء القسم) في بداية كلّ سطر ، ولا أقولُ بالقسمِ نفسه .

أما النّوعُ الثّالث فهو التّكرارُ مع عكس بناء الجملة أي عكس ترتيب الكلماتِ في السّطر واسمه antimetabole (العكس – وهبة) ومثله البيت الثاني من البيتين التاليين :

Of thy misprision must perforce ensue

Some true love turn'd, and not a false turn'd true.

(III. ii. 90–91)

وسوف يؤدّي خطؤك ولا شكّ

إلى خيانةِ حبيبٍ مخلص ، لا إلى إخلاصِ حبيب خائن

ومثله أيضًا البيتان التاليان :

Hermia : I would my father look'd but with my eyes

Theseus : Rather your eyes must with his judgment look

(I. i. 56-57))

هيرميا : ليت والدي ينظرُ بعَيني

ثيسيوس : بَل الأحْرى أن تنظرَ عيناك بحكمتهِ !

والنّوع الرّابع هو التّوازي أو المقابلة بين الكلمات parison سواءً كان ذلك في إطار التّماثل في الطّول (isocolon) أم سواه ، وأولُ نماذجه وأشهرُها هو قول هيلينا :

You both are rivals, and love Hermia;

And now both rivals to mock Helena.

(III. ii. 155–156)

إنكما تتنافسان في حبِّ هيرميا

وتتنافسان الآن في السُّخريةِ من هيلينا

ومن غير التّساوي في الطّول نجد هذا المثالَ الأشهر :

Demetrius : But I shall do thee mischief in the wood.

Helena : Ay, in the temple, in the town, the field,

You do me mischief.

II. ii. 237–239

ديمتريوس : سأوذيكِ في الغابة !

هيلينا : نعم ! إنك لتؤذيني في المعبدِ ، وفي المدينةِ ، وفي الخلاءِ !

والنّوع الخامس هو تكرارُ جذر الكلمةِ دونَ معناها ، أو تكرار صورة من

الصّور النَّحوية أو الصَّرفية للكلمةِ (واسمه polyptoton) (جناس الاشتقاق – وهبة) بحيث تومئ الثّانية إلى الأولى وهذا النّوع يصعب إخراجهُ في العربية بصورته الإنجليزية ، وإن كانتْ بعض أشكالِه ممكنة مثل :

I follow'd fast, but faster he did fly

III. ii. 414

أسرعت في أثره ، ولكنه كانَ أسرع في فراره !

وتنتمي إلى هذا النّوع فئة من فئات التورية هي الـ paronomasia ؛ إذ تكون الكلمة الثانية مشتركة في الجذر مع الأولى وإن اختلفَ معناها :

For lying so, Hermia, I do not lie

II. ii. 51

والتورية ، كما ذكرت ، من أعسر ما يتعرَّضُ له المترجِمُ :

لأنني حين أرقدُ إلى جوارك يا هيرميا
لن أخونَ ثقتَكَ !

أو تكونُ الكلمةُ الثانية ذات دلالة استعارية :

The one I'll slay, the other slayeth me !

(II. i. 190)

سأقتلُ أحدَهما ، وتقتلني الأخرى !

وأعتقد أن هذه النماذجَ تكفي لإيضاح صعوبات المضاهاة بين التراكيب البلاغية الإنجليزيةِ والتَّراكيبِ البلاغية العربية ، ولكن الصعوبات تمتد أيضاً إلى الحيل البلاغية الأخرى التي ربما كانت أكثر شيوعاً في اللغات الأوربيَّة

الحديثة بسبب ارتباطِها بالدّراما وهو الفنُّ الذي لم يشتهر العرب بممارسته، فمثلاً نجد حيلة بلاغية اسمها stichomythia (التّناشد المسرحي – وهبة) شائعة في شكسبير ، وهي في أصولِها يونانية قديمة ، ومعناها إدارة الحوار بين شخصيتين في سطور منفصلةٍ ، خصوصاً في لحظاتِ الخلافِ الشديدة، وتتسم بالطباق وأنواع التكرار البلاغي الذي سبقت الإشارة إليه . وهذه الحيلةُ تختلِفُ عمّا يسمّى في الدّراما الحديثة repartee وهي فنون الحوار السريعة التي تعتمدُ على حضور البديهة wit والتي تشيعُ في أنواع معينةٍ من الفنون الدرامية . وليست هذه أو تلك مما يناسِبُ المواقف الشّاعرية أو الغنائية أو العاطفية ، ولكن شكسبير يستخدمها هنا مما يدل على ولعِه بالحيلة نفسِها من حيث هي حيلة بلاغيّة :

Her : I frown upon him; yet he loves me still

Hel : O that your frowns would teach my smiles such skills!

Her : I give him curses; yet he gives me love

Hel : O that my prayers could such affection move !

Her : The more I hate, the more he follows me.

Hel : The more I love, the more he hateth me

Her : His folly, Helena, is no fault of mine

Hel : None but your beauty; would that fault be mine !

(I. i. 194–201)

هيرميا : إني أعبسُ فيزيد غراماً

هيلينا : آه لو تتعلّم بسماتي سحرَ عبوسِك

هيرميا : إنّي أشتمهُ فأنالُ الحب

هيلينا : آه لو بعثت بعض ضراعاتي هذا الحب

هيرميا : أزدادُ كراهيةً فتزيدُ ملاحقتهُ

هيلينا : أزدادُ غراماً فتزيدُ كراهيته

هيرميا : لستُ المسئولَة يا هيلينا عن هذا الحمق

هيلينا : لا ذنبَ لديكِ سوى حسنِك !

أتمنى أن أحمل ذنبَك !

والواضحُ هنا أن جوهرَ الحوار السَّريع يمكنُ تقديمهُ في التَّرجمةِ دون أن يجور المترجِمُ كثيراً على الحيل البلاغيةِ المستخدمة ، وبوسع القارئ أن يرصدَ أشكالَ التكرار التي عددناها في هذه المقدِّمةِ هنا وقد تحوَّلت بعض الشَّيء في النصِّ العربي المنشور ، ولكن جوهرَ الحيلة البلاغية المذكورة (stichomythia) موجود ولا شكَّ . وكذلك حين يوظفُ شكسبير هذه الحيلة توظيفًا غنائيًا لا علاقة له بالموقف الدرامي ، يستطيعُ المترجِمُ أن يبرزه نثراً مثلما يبرزه نظماً ، ودون إخلال كبير بمقصد شكسبير :

Lys : The course of true love never did run smooth;

But either it was different in blood.

Her : O cross ! too high to be enthrall'd to low.

Lys : Or else misgraffed in respect of years.

Her : O spite ! too old to be engag'd to young.

Lys : Or else it stood upon the choice of friends.

Her : O hell ! to choose love by another's eyes.

(I. i. 134–140)

ليساندر : إن الحبَّ الصادقَ لم يعرفِ الطريقَ اليسيرَ الممهدَ

فإمّا أن يهيمَ عاشقٌ بمن دونه منزلة

هيرميا : يا لَها من عقبةٍ ! إذا هامَ الشَّريفُ بحبِّ الوضيع

ليساندر : أو أن يكونَ غير متناسب ... لفارق السِّن بينهما

هيرميا : يا له من حائل ! إذا هام الشيوخُ بحبِّ الشباب

ليساندر : أو إذا قامَ على اختيارِ الأصدقاء

هيرميا : يا لها من كارثةٍ ! إذا اختار أحدهم حبيباً بعيني شخص آخر !

وهنا أيضًا سيلاحظُ القارئ سمات التكرار التي ألمحنا إليها ، إلى جانب الطِّباق الذي يُعتبر من السِّمات الرئيسية لهذا اللون من البناء اللغوي، والحقُّ أن الطباق antithesis من الحيل البلاغية التي تشيعُ في لغة شكسبير بصفة عامة ، هي والمفارقة بأنواعها paradox ، وإن كنا قد استخدمْنا نفسَ المصطلح في الإشارة إلى نوع آخر هو oxymoron في موقع سابق من هذه المقدمة . فالمقابلات التي تزخر بها لغة شكسبير في هذه المسرحية ، ويمكن تصنيفُها على أسس لفظية ومعنوية ، تنبعُ من تصور شكسبير نفسه لفكرة الحب والتقلب الذي يصاحبُ أهواء العشاق . وقد يجهد المترجِمُ نفسَه لإخراج هذه المقابلات فيصيب أحيانًا ويخطئ أحيانًا . تأمل البيتين التّاليين :

The more my prayer, the lesser is my grace

(II. ii. 88)

كلّما ازدادَ توسلي ، نقص وصالُه لي !

(ازدادَ جَفاؤه لي)

Their sense thus weak, lost with their fears thus strong

(III. ii. 29)

وبعد أن طاشَ صوابهم ، وازدادَ خوفُهم ورعبُهم !

أما البيتُ الأول فيتضمَّن مشكلةً تتصلُ بالمعنى . وقد أجمع الشُّرّاحُ على أن استخدامَ grace هنا بمعنى الوصال (أو الظَّفر والغنيمة) مفتعل مقتَسَر حتى في الإنجليزية المستخدمةِ في عصر شكسبير ، ومن ثمَّ فالأفضل أن يضحي المترجِمُ بالطباق ، ويخرج بدلاً منه عبارتين متوازيتين بالعربية ، وأما البيت الثّاني فيتضمَّن تركيبًا مفتعلاً هو الآخر، ولا يستطيعُ المترجِمُ إزاءه إلا الاستعاضة عنه بالصورة العربية المقبولةِ ، مضحيًا بالطباق . وكذلك كثيراً ما يضطر المترجمُ إلى التضحية بالمفارقات التي لا يتوقَّعُ من القارئ العربي إدراكَها - مثل قول ليساندر :

Nature shows art

(II. ii. 103)

بمعنى أن الطَّبيعةَ تبدي فنون الصنعة - والطَّبعُ والصَّنعةُ نقيضان !

والنصُّ المترجِمُ يوحي بهذا المعنى البعيد وحسب حين يقول « ما أمهر يد الطبيعة » - وقِسْ على ذلك كثرة الحكم والأمثال aphorisms التي تعتبر من الحيل البلاغية بسبب استنادِها إلى المفارقات :

Things base and vile, holding no quantity,
Love can transpose to form and dignity.

(I. i. 232–233)

قد يهبُ الحبّ أحطّ الأشياء وأقبحها
بل ما لا ذِكْرَ له أو وزن
أشكالاً ذات سموٍّ وجمال !

والواقعُ أن هذه الصورةَ للحبِّ امتدادٌ للصورة التي تقدِّمها مسرحية روميو وجولييت (المعاصرة لهذه المسرحية أو السّابقة عليها بقليل) ويمكن تفسير مسارات الصور الفنيَّة imagery أي الصّور الشّعرية بوجه عامٍّ في ضوء المفهوم الذي سبق أن أشرت إليه . وما أسميته بالمقابلات في الفقرة السّابقةِ يصل إلى حدِّ المفارقات ، و وصف الحب السّابق هنا (I. i. 232–233) يعيد إلى الذهن ما قاله الدوق أورسينو عنه في افتتاحية الليلة الثانية عشرة ، أو ما قاله روميو عنه :

سرورٌ حزينٌ وحزنٌ مَرِح
ودمعٌ ضحوكٌ وفرحٌ ترح
عماء من الصّورة الرّائعة !
جمالٌ من البِدَعِ الشّائِهة !
رصاصٌ من الرّيش مثلُ الهَواء
دخانٌ يضيء كنارِ السّماء
وثلجٌ مِنَ النّار حارٌّ رَطيب
وجسمٌ صحيحٌ عَليلٌ معًا
ونورٌ يناجي نجومَ الفَضاء
وصحوةُ قلبٍ تناجي الهباء !

وهذا هو الذي يفسِّر لنا ميلَ شكسبير إلى التوريةِ بأنواعِها ، وأبسطها هو استخدامُ كلمتين لهما نفس الشّكل مع اختلافِ المعنى – (antanaclasis) وهذا من المحال ترجمته كقول ديمتريوس (wood within wood) (II. i. 92) أي « مجنون وسط الغابة » – ومحاولة إيجادِ

التَّقابل هنا لن تنجحَ فلا كلمة الغاب توحي **بالغيابِ** عن الوعي و لا بغيابةِ الحب ! ولا تعبيرَ « مغيب وسط الغاب » قادرٌ على نقل التورية ! وكذلك اتهام ليساندر بأنه غنَّى تحت شباك هيرميا في ضوء القمر (with faining voice بصوت خادع) verses of feigning love (أناشيد غرام زائف) – (I. i. 31) وقِسْ على ذلك التورية الشائعة في العربية أي إيحاء كلمة واحدة بمعنيين معًا – (syllepsis) لوجودها في تركيبين متعاقبين ، فهي شائعة في « **روميو وجولييت** » – (في٣/م٤/٤ وفي ٢/م٥/٧٤) .

هل النَّظمُ حيلة بلاغيّة ؟

وأعتقدُ أن هذه اللمحةَ السَّريعةَ عن لغة شكسبير في هذه المرحلة تكفي لإلقاءِ الضوء على بعض صعوباتِ ترجمتها . أما الصُّعوبة الأكبرُ فتتمثَّل في تحديدِ ما يترجم منها نثرًا وما يترجم نظمًا ، ثم ما يترجم نظمًا حرًّا ، وما يترجم نظمًا عموديًا مقفّى . ومصدر قرارِ المترجم هو النصُّ ولا شكَّ . فالنصُّ مكتوبٌ بكلِّ هذه الألوان الصّياغية ، ويحفلُ بضروبٍ شتّى من الأساليبِ ، وقد تكونُ محاكاتها جميعًا ابتغاء الأمانة ، أمرًا عسيرًا ، ولكن المحاولةَ ضرورية .

من المستحسن أن يترجمَ كلّ ما هو منظومٌ مقفّى مثل الأغاني والأناشيد في المسرحية إلى نظمٍ عربيٍّ مقفّى . فالأغاني – تعريفًا – قطعٌ غنائيةٌ قد تناسبُ الموقفَ الدراميَّ ، وقد تنبعُ منه وتصبُّ فيه ، ولكنها تتمتَّعُ بقدرٍ من الاستقلال يتطلّبُ المحافظةَ على جوهرها الشّكليّ . والقارئ يعرف ولا

شكٌّ أن موسيقى الشعر الغنائي جوهرية لمعناه . أي أن لها معنى لا يقلُّ أهميةً عن معنى الألفاظِ بل وأحيانًا ما يزيدُ عنه ، وقد سبق لنا إيضاح ذلك في فصلٍ سابق . فالأبيات التي يقولها بوتوم في المشهدِ الثاني من الفصل الأول - لا يقصدُ منها توصيلَ معنى (شاعري) بالمعنى المفهوم ، ولكنها سخريةٌ لاذعةٌ من تصور أهل زمانه أن البلاغةَ الرفيعةَ تقتضي الإشارةَ إلى الآلهة الوثنية في اليونان ، واستخدام الأسلوب الطّنّان الرّنّان الذي شاعَ في بعض ترجمات القرن السادسَ عشرَ عن اليونانية واللاتينية ، وربما في الترجمة التي قام بها جون ستادلي John Studley (١٥٨١) لإحدى مسرحيات سينيكا (الروماني) عن هرقل . وربما كان شكسبير يسخر أيضًا كما يقول رولف Rolfe من هذا النّوع من النَّظْم النّمطي (في مقدمته لطبعة قديمة صدرت عام ١٨٧٧ لهذه المسرحية ، والحقُّ أنه أول من أشار إلى أن شكسبير كان يسخر من ستادلي) . و لذلك فإن ترجمة معاني الكلمات ، أيًا كانت دقة الترجمة ، دون النظم والقافية ، تضيع المقصد الفني للأبيات .

أما « المقصد الفني » للأبياتِ فهو خروجُها بهذه الصورةِ من فم بوتوم (النساج) الذي لا يستطيعُ الحديثَ بلغةٍ سليمةٍ ، ويخطئ أخطاء فادحة في النحو والصرف ، ويتحول في المسرحية إلى حمار .. والموقف الذي تخرج فيه الأبيات يجعلها مناقضةً لكلِّ ما يتوقعه الجمهورُ . أما الأبيات الإنجليزية فمكتوبة في ثمانيةِ أسطر ، يتكون كلٌّ منها من تفعيلتين ، مع تفاوتِ القافية - وقد حاولت أن أحاكي ذلك ببحرٍ يسير هو مجزوء الكامل ، وأن ألجأ إلى الزّحاف حتى أبرزَ الإيقاعَ المقصود :

The raging rocks
And shiv'ring shocks
Shall break the locks
Of prison gates
And Phibbus Car
Shall shine from far
And make and mar
The foolish fates

إن الصُّخورَ الغاضبة	والصّاعِقات الرّاجِفة
ستحطِّم الأقفالَ في	كلِّ السُّجونِ الموصَدَة
ولَسوف يسطعُ من بعيدٍ	موكبُ الشّمس المهيب
كيما يحدِّدَ سيرَ أقدارٍ	خطاها طائشة

والنّوعُ الثّاني من النَّظم هو « الأنشودة » ، وهو يشيعُ في مشاهدِ الجان، والأنشودة ليس لها شكلٌ محددٌ ، ولذلك تتفاوتُ أطوالُ أبياتها ، كما تتفاوت بين اللغتين إيقاعاتها. فالمجموعةُ تغني أنشودة النوم لملكة الجان ، وتنفرد إحدى الجنّيّات بأبياتٍ تاليةٍ لها :

Chorus : Philomel, with melody
Sing in our sweet lullaby;
Lulla, lulla lullaby; lulla, lulla, lullaby;
Never harm, nor spell, nor charm
Come our lovely lady nigh;
So goodnight, with lullaby.

First Fairy : Weaving spiders, come not here;

Hence, you long–legg'd spinners, hence !
Beetles black, approach not near;
Worm nor snail, do no offence.

المجموعة : يا بلبل غنّي الألحان
في أنشودةِ نوم الجان
ابعدْ يا ضرّ ، ابعد يا شر ، ابعدْ يا سحر !
لا تؤذِ مليكتنَا الحَسْناء !
ولتصبحْ في خيرٍ وهناء !

الجنية الأولى : أيا عناكب النسيج ، يا نحيلة – ابتعدي !
يا غازِلات ذات أرجلٍ طويلةٍ – ابتعدي !
يا ثلة الخنافس السّوداء ، يا مرذولة – ابتعدي !
لا تقربي منا قواقع المحار ، يا مجدولة – ابتعدي !
يا دود بطنِ الأرضِ كُفّ الشّر !

فالترجمةُ هنا – كما هو واضحٌ ليست ترجمة لمعاني الألفاظ المفردةِ بقدر ما هي ترجمةٌ لأنشودةٍ متكاملةٍ ، وأتصوّر أن يعتبرَها القارئ أنشودةً مقابلةً لأنشودة ، لا سطوراً أو كلمات مقابلة لسطور أو كلماتٍ . وقد حاولت قدر الطاقة أن أجدَ الموسيقى اللّفظية المقابلة في العربية فخرج الإيقاعُ من بحرين هما الخبب و الرّجز ، وإن كانا يتضمّنان بعض مظاهر التجديدِ العروضيّ المعاصر ، وهي المظاهرُ التي شاعتْ في زحافات بحر الرّجز على وجه التحديد ، وغنيٌّ عن القول أنها غير مقصودة بل أملاها النصُّ إملاء !

والنوع الثّالثُ من النَّظم في المسرحية هو النَّظمُ المقفّى الذي لا يلتزم بمنهج في القافيةِ ، فهو لا يلتزمُ بتقفية البيتين المتتاليين (الكوبليه) ، ولا يلتزمُ بمنهجٍ ثابتٍ للقطعة ككل - (مثل نظام السوناتا) - ولكنه يستخدم قافية من نوعٍ ما وحسب . وأحيانًا يلجأ إليه أوبرون (ملك الجان) في تعويذاته :

What thou seest when thou dost wake,
Do it for thy true love take;
Love and languish for his sake.
Be it ounce, or cat or bear,
Pard, or boar with bristled hair,
In thy eye that shall appear
When thou wak'st, it is thy dear.
Wake when some vile thing is near. (II. ii. 26–33)

أوبرون : أول ما تشهدُ عيناك لدى صحوك
اعتبريه حبيبَ فؤادِك من فورك
وأحبّيه وعاني من أجله
حتى إن يكُ فَهْدًا أو قِطًا أو دُبًا
أو نَمِرًا أو خنزيرًا ذا شَعْرٍ شائك
إذ يتبدّى في عينِك عند استيقاظِك
حُبًا محفورًا في وجدانِك
واصحي حين يمرُّ قبيحٌ بشعٌ بجوارك

والواضحُ أن الترجمةَ هنا تقتربُ من النصّ الأصلي في المعنى والمبنى

أكثر من اقتراب « الأنشودة » ، ليس بسبب يُسْر الصّياغةِ الأصلية ولكن لأن الموقفَ يتطلبُ المعنى الحرفي قدر ما يتطلب الموازاة بين عدد الأبياتِ و وجود قافية من نوع ما ، فالتعويذةُ ليست مجرد كلام سحريّ ولكنها تتضمّن دقائق لا غنى لمشاهدِ المسرحية عن الإلمام بها حتى يتابع الأحداث - وفيها تفاصيلُ مُهمةٌ للمعنى الشّعري والاستعاري للحدث - فهي تقومُ على ما ترى العينان ، وعلى ما يتبدّى لهما ، أي ما يتصور الإنسانُ أنه يراه لا ما يراه حقّا ، أي ما يراه الذّهن لا ما يراه الآخرون .

والنوعُ الرابعُ من النَّظم هو الذي يستخدمُ القافية الثنائية ، أي ما يقابلُ تصريعَ الشّطور في الشّعر العربي ، فكلٌّ بيتين يشتركان في قافيةٍ ، والبحر المستخدمُ هنا هو نفسُ بحر النَّظم الخالي من القافية أي البحر الخماسي (لا الرباعي كما رأينا في التعويذة ، أو في الأنشودةِ ، أو الثّنائي في مقطوعة بوتوم) . وهذا النوعُ يتفاوت في اقترابه من روح الشعر الشكسبيري المألوف، فبعضه يقترب إذا كان في صورة المونولوج من الشّعر الغنائي ، الذي نكادُ نسمعُ فيه صوتَ الشّاعر يخاطبنا مباشرة - كما نرى عندما تكون هيلينا وحدها على المسرح فتحادث الجمهورَ مباشرةً في أبياتٍ من هذا النّوع :

How happy some o'er other some can be !
Through Athens I am thought as fair as she.
But what of that ? Demetrius thinks not so;
He will not know what all but he do know;
And as he errs, doting on Hermia's eyes,
So I, admiring of his qualities.
Things base and vile, holding no quantity,

Love can transpose to form and dignity,
Love looks not with the eyes but with the mind,
And therefore is wing'd Cupid painted blind.

(I. ii. 226–235)

هيلينا : ما أسعدَ بعضَ النّاس وما أشقى البعضَ الآخر !
في شتّى أرجاء أثينا يعتقدُ النّاسُ بأني أعدلها حسناً
لكن ما الفائدة وديمتريوس لا يعتقدُ بذلك ؟
لن يعرفَ ما يعرفُه الكُلُّ ولن يبصرَ إلا رأيه !
وكما يُخْطِئ إذْ يشتاقُ لعينيها
أخطئ إذ تبهرني أوصافه
قد يَهبُ الحُبُّ أحطَّ الأشياءِ وأقبحَهَا
بل ما لا ذكرَ له أو قيمة
أشكالاً ذات سموٍّ وجمالٍ
فالعاشقُ لا يبصِرُ بالعينِ ولكن بالذّهن
ولهذا صُوِّر ربُّ الحُبِّ الخافق بجناحيه كفيفاً .

إن شكسبير ابتداء من السّطر ٢٣٢ وحتى النهاية يتحدث إلينا من خلال هيلينا ، فيقدّمُ إلينا إحدى الثيمات الأساسية في المسرحيةِ بل والتي تتردّد في شتى مسرحياته ، وهي هنا تتطلب الدّقّة في النقل أكثرَ مما تتطلّب جمالَ القافية ، و لذلك كان البحرُ الشعريُّ هو الخببَ ، وهو من أقرب البحور إلى النثر ، وأصلح ما يكون للتّرجمةِ الدّقيقة التي تقترب من الحرفية.

وقد يبتعد هذا النوعُ من النظم عن روح الشّعر الشكسبيري ليساهمَ في

خلق الجوّ « الرعويّ » أو جو الغابة المقمرة الذي يهيمن على أحداثِ المسرحية ، وهو الذي شاعَتْ تسميته في العربية (مع بعض التّجاوز) باسم الجو « الرومانسي » ، نسبة إلى ولع الشعراء الرومانسيين بالطّبيعةِ والخيالِ ، وما يقترن بذلك من عواطفَ رهيفةٍ – ومن ذلك قول أوبرون إلى خادمه باك (Puck) :

I know a bank where the wild thyme blows
Where oxlips and the nodding violet grows,
Quite over-canopied with luscious woodbine,
With sweet musk roses and with eglantine,
There sleeps Titania sometime of the night,
Lull'd in these flowers with dances and delight;
And there the snake throws her enamell'd skin,
Weed wide enough to wrap a fairy in;

(II. ii. 249–256)

في الغابةِ الفيحاءِ أعرفُ ربوةً سريَّة
تنمو عليها الزَّهرةُ البريَّة
تَحُفُّها الورودُ والبنفسجُ الذي يميلُ للنَّسيم
وفوقَها خميلةٌ كَثيفةٌ من الرَّيْحان
وحولها براعمُ المسك العَطِرْ
وأقحوانٌ فارغ نَضِرْ
هناك تغفو زوجتي جزءاً من اللَّيل الطَّويل

وسط الزّهور

ما بين رقصٍ وغناءٍ وسرور

وهناك تلقي الحيَّة الثّوبَ القديمَ

كي ترتدي الجلدَ المزركشَ بعضُ جنياتها .

وسوف يلاحظ القارئ هنا أنني حاولتُ إبرازَ مقصدِ الشّاعر في خلق الجو الخاص الذي يعيشُ فيه الجان في أبيات من بحر الكامل وبحر الرَّجز ، تبدأ بالكامل وتعود إليه (فهما أخوان) وتستخدم لونًا ما من القافية ، مع التفاوتِ في الطول طبقًا لما يمليه الموقفُ الشّعريّ في المسرحية .

أما النوعُ الخامسُ فهو النَّظمُ الخالي من القافية ، والذي ليس فيه من الشّعر إلا الإيقاع ، وقد ذكر النقادُ أنه يقترب من مستوى نثر المسرحية الواقعية خصوصًا في مشاهد المشاجرة بين العشّاق ، بل قد يصل إلى ما نسمّيه في مصر بالرَّدْح : (انظر كتابنا « **فن الكوميديا** » ، ١٩٨٠) .

Lys. : Hang off, thou cat, thou burr ! Vile thing, let loose,

Or I will shake thee from me like a serpent.

Her.: Why are you grown so rude ? What change is this, Sweet love ?

Lys.: Thy love ? Out, tawny Tartar, out !

Out, loathed medicine ! O hated potion, hence !

ليساندر : اتركيني أيّتها القطةُ ، أيتها الشوكةُ .

أيتها الكائنُ الحقيرُ ، لا تمسكيني !

وإلا نزعتك عني كما أنزعُ حيَّة التفت حولي !

هيرميا : ما هذه الألفاظُ الجارحةُ ؟ ما الذي غيرك هكذا ، يا حبيبي الرقيق ؟

ليساندر : حبيبك ؟ ابتعدي أيتها التريةُ السَّمراء !

ابتعدي أيتها الدواءُ المرُّ ! ابتعدي أيتها الشرابُ الكريهُ !

Her.: O me (to Helena) You juggler ! You canker–blossom! ....

Hel.: Fie, fie, you counterfeit ! you puppet you !

Her.: 'Puppet' ! Why, so ? Ay that way goes the game !

Now I perceive that she made me compare

Between our statures; she has urg'd her height;

And with her personage, her tall personage,

Her height, forsooth, she has prevail'd with him.

And are you grown so high in his esteem

Because I am so dwarfish and so low ?

How low am I, thou painted maypole ? Speak :

How low am I, I am not so low

But that my nails can reach into thine eyes.

(III. ii. 282, 288–298)

هيرميا : ويلي ! (إلى هيلينا) أيتها المخاتِلةُ !

أيتها الدودةُ الخبيثةُ !

هيلينا : تبّا لك أيتها الزائفةُ ! تَبّا لك أيتها الدُّمية !

هيرميا : دُمية ؟ لماذا ؟ فهمتُ ! هذه هي اللعبةُ إذن !

الآن فهمت بعد أن جَعَلَتْني أرى الفرقَ بين قامتينا !

لقد استغلّتْ طولَها في التأثير عليه !

لقد استغلت قامتَها ! قامتها الهيفاء

وطولَها في السَّيطرة عليه !

قولي هل ارتَفَعَتْ مكانتك لديه

لأنني قصيرةٌ وقميئةٌ ؟

ما مدى قصري أيتها العمودُ الملوّن ؟ تكلّمي

ما مدى قصري ؟ لستُ أقصرَ من أن

أغرس أظافري في عينيك !

والواقعُ أن استخدامَ النَّثر هنا يعين المترجِم على إخراج صورة مماثلة للنص الأصلي إلى حدٍّ بعيد – ليس فقط في معاني الألفاظ المحدَّدةِ بل في التراكيب التي تعكس الحالة النفسية للشخصية – فالقارئ سوف يلاحظُ أن إطار النظم هنا إطارٌ خارجيٌ وحسب ، وتأثيره محدودٌ في تدفق الأفكارِ والأبنية الشّعورية الداخلية ، ولذلك يعمد شكسبير إلى أبنيةٍ نحويةٍ وتراكيبية لا تتقيد بأبنية النظم و لا بموسيقاه ، بل تعكسُ و حسب الحالة النفسية « وتدفق الأفكار » لدى الشّخصية ، ولهذا أيضًا يكثر من الزّحافاتِ والعلل حتى يقتربَ بنظمِه من النثر .

أما النثر في المسرحية فيتميَّز بأنه يستخدمُ لغةً تقتربُ من العاميَّةِ ، وأعترفُ أنني حاولت استخدامَ العامية المصرية في ترجمةِ المشهد الثاني من الفصل الأول ، وكنت أظنُّ أنني فتحت فتحًا جديدًا حين مَزَجْتُ العاميةَ بالفصحى في ترجمة مسرحية واحدةٍ ، ولكن النتيجةَ كانت محزنةً ؛ إذ قرأت الترجمة العامية على بعض الأصدقاء من الأدباء والنقاد فأجمعوا على عدم اقترابها من النص الأصلي - وقالوا محقّين إن العامية المصرية لم تنجح هنا - وأنها نزلت بمستوى اللغة إلى مستوى لغة المسرحيات الواقعية المصرية التي لا هي بكوميديات راقية ولا هي بهزلياتٍ فاقعةٍ ! ومن ثم حافظت على الفصحى في التَّرجمة ، وإن كنت لجأت إلى فصحى معربة تقترب من العامية في تراكيبها حتى إذا قرأها القارئ دون « إعراب » وجدها من نوع العامية الجزلة - (كما يقول الدكتور محمد مندور) أو اللغة الوسطى كما يقول توفيق الحكيم . ولا داعي هنا لضرب كثير من الأمثلةِ بل يكفي مثلٌ واحد :

Quince : Is all our company here ?

Bottom : You were best to call them generally, man by man. according to the scrip.

Quince : Here is the scroll of every man's name which is thought fit through all Athens to play in our interlude before the Duke and the Duchess, on his wedding–day at night.

Bottom : First, good Peter Quince, say what the play treats on; then read the names of the actors; and so grow to a point.

كوينس : اكتملت الفرقة ؟

بوتوم : الأحسنُ أن تنادي الأسماء جميعًا .. واحدًا واحدًا .. حسب النصّ ..

كوينس : هذا الدفتر فيه أسامي كل من يعرف التمثيلَ في أثينا .. ليشتركَ في مسرحيتنا التي سنعرضُها أمام الدوق والدوقة ليلةَ زفافهما ..

بوتوم : اسمع يا بيتر كوينس ، يا صاحبي .. قل لنا أولاً موضوع المسرحية .. ثم اقرأ أسماءَ الممثّلين .. قبل أن نبدأ العملَ ..

الفصل الخامس
ترجمة « النغمة » في النَّصِّ الأدبي

تعني **النغمة** tone باختصار (موقف) الكاتب من المادة الأدبية : هل هو جادٌّ أم هازلٌ ؟ وإذا امتدح شخصًا - فهل هو يسخرُ منه أم يعني ما يقولُ ؟ وهل يقصد (المبالغة) (overstatement) حين يبالغُ أم يتعمَّدُ (التَّضخيم) و (التَّفخيم) لكي يفرغَ الكلمات من معناها ؟ وهل يقصد (المخافضة) (understatement) حين يقتصدُ في القول أم يفعل ذلك دون وعي بهدفٍ بعيدٍ ؟ وكيف نستطيعُ أن نصدرَ أحكامًا على (النغمة) حين يمزج (القائلُ) بين الأشكال البلاغيَّةِ الجامدةِ والأشكالِ الحديثةِ ؟ أي أن تحديدَ النغمةِ - بدايةً - أمرٌ عسيرٌ ، فما بالُك بترجمتِها من لغةٍ إلى لغةٍ أخرى تختلفُ عنها في تقاليدها الأدبية ، وفي الجمهور الذي يتلقى العملَ الأدبي الذي كتبت به ؟

و (النغمة) من الصِّفات التي يتَّصِفُ بها النصُّ الأدبي أيًا كانت اللغة التي يكتب بها ، ومعنى ذلك أنها صفةٌ لا تخلو منها العربيَّةُ بل ربما كانت أقوى في العربية منها في كثيرٍ من اللُّغاتِ القديمةِ ، ولكننا نكاد نفقدُ الإحساسَ بها لبعد الشُّقَّةِ ، ولغيابِ صوتِ العربيةِ الحيِّ عن آذانِنا ، بينما نعرفُها كلَّ يومٍ في العامِّيَّةِ - وهي مستوى معروفٌ من مستويات

العربيَّةِ (السَّعيد بدوي – مستويات اللُّغة العربية فى مصر) بل ونعتمدُ عليها في إيصال معانينا للسّامعين . ومن ذا الذي لا يقول لمن أساء إليه « شكراً !» بدلاً من أن يشتمَهُ أو يقول لمن قدَّم إليه (معلومات) معروفة و لا قيمةَ لها « أفدتنا .. أفادك الله !» ، وقد يصف بعضنا شيئًا ممتازاً (بالعامية المصرية بل والسّودانيَّة) بأنه « ابن كلب!» وقد نلجأ إلى المبالغةِ عندما نقولُ إن فلانًا عاد إلى منزله وهو « أسعد أهل زمانه» (عبارة أبي الفرج الأصبهاني المفضَّلة) أو عندما نقول إن فلاناً ضمَّ أطراف المجد أو السُّؤدد وما إلى ذلك ، وقد نلجأ – على العكس من ذلك – إلى المخافضة عندما نقول إن فلانة سعيدة بزواجها من المليونير فلان « فهو لا يشكو الفاقة » أو إن طه حسين لا يخطئ كثيراً في اللغة العربية وما إلى ذلك – فالمعنى في كلِّ حالةٍ من الحالات السابقة (عامية كانت أم فصحى) يتوقف على تفسيرنا للنغمة ، وهو التَّفسيرُ الذي يحدده الموقف أي تحدِّده معرفتنا بالمشتركين في الحديث، وعَلاقاتهم بعضهم بالبعض والمناسبة التي يقولون فيها ما يقولون .

وحسبما أعلمُ كان صلاح عبد الصبور أوَّلَ من تطرَّق إلى دراسة (النغمة) في الشعر العربي عندما حاول استشفافَ روح السُّخريةِ في قصيدة المنخَّل اليشكُري الذائعة ، بل وأورد بعضَ الدَّلائل على أنه كان يقومُ بحركاتٍ تمثيليةٍ أثناء إلقائها تساعدُ على إدراك النَّغمة التي يرمي إليها ، وربما كان على حقٍّ في أن علينا أن نعيدَ قراءةَ الكثير من الشعر الذي وصلنا بحيث نضعه في سياقِهِ الأصليِّ وربما اكتشفْنا به نغماتٍ مختلفةً عن النغماتِ التي درجنا عليها (انظر « **قراءة جديدة لشعرنا القديم** ») – وأظن ظنّاً أن هذا جانبٌ مما حاوله أستاذنا الدكتور شكري عياد حين قدم لنا « **في**

اللغة والإبداع » تحليلاً لقصيدة المتنبي « ملومكما يجلُّ عن الملام » فوضع البيت التالي في سياقٍ جديدٍ :

عيون رواحلي إن حرت عيني وكلُّ بغامٍ رازحةٍ بغامي

إذ يفسره على أن المتنبي يسخر من نفسه حين يقولُ إنه حين يضلُّ طريقه فيصبح مثل البعير فلا يرى إلا ما يرى ، بل ويصبحُ صوتُهُ مثل صوتِ ناقتِهِ ! وقد كنتُ قد درجت على تفسيرِ البيتِ طبقًا لما جاء في شرح الديوان (للبرقوقي أو اليازجي) من أن الرّواحل تَهديه إذا حارَ ، وغني عن البيان أنني كنتُ أحارُ أنا نفسي في إدراكِ هذا المرمى ! فما وجهُ الفخرِ في أن الناقةَ تبصرُ حين لا يبصرُ ، أو أن أصواتَ النوقِ تحاكي صوته ؟ وقد نهج هذا النهج – مع اختلافٍ في زاوية المدخل – أحمد عبد المعطي حجازي في كتابه « **قصيدة لا** » .

وربما كان السببُ في قلّةِ الأمثلةِ على تفاوُتِ النغماتِ في أدبنا العربيِّ هو احتفالُنا التقليدي بالجدِّ ونفورنا مِنَ الهزلِ ، والواقعُ أننا نفترضُ أن للتراجيديا قيمة إنسانية أعلى بكثير من الكوميديا ، وأحيانًا ما نفصح عن ذلك حين نشطب عمل كاتبٍ شطبًا يكادُ يكونُ كاملاً حين نصفُهُ بأنه هازلٌ ، ونحن ننصح أبناءنا بألا يعمدوا إلى الهزل « إلا بمقدارٍ ما تعطي الطعامَ من الملحِ » – كما يقول الشّاعر – وبأن يتجهموا كأنما لا بدَّ أن يصاحبَ الجدَّ في العمل تقطيبُ وجوههم !

أقول إننا درجنا على ذلك دون مبرر في الحقيقة سوى تقاليد (الرواية) أي اعتماد الأدبِ العربيِّ منذ عصوره الأولى على الرُّواة ، واعتماد الجهود

الدينية التي صاحبت انتشار دين الله الحنيف أيضًا على الرِّواية ومن ثمَّ على السندِ ، وهذا يقتضي أن يكون الرُّواة ممن يعرفُ عنهم الجد والابتعاد عن الهزل أيًا كانت المناسبة ، ولقد ذكر مثلاً في أحدِ الكتبِ القديمةِ (المستطرف للأبشيهي) أن أحد الرواة « لم يبسم طول حياته ومات دون أن يرى أحد سنَّه » (يقصد أسنانه) [ص٧٢] كما تكثر الإشارات إلى أن فلانًا كان « كثيرَ الضحكِ » بمعنى أنه (يحب الهزل) ومن ثم فرواياته يمكن أن تكون غير صادقة !

ومن الطبيعي في هذا الجوِّ الذي يتطلَّب الجد (بمعنى التجهم) حتى يتمكن الإنسان من اكتساب مكانته الوقور في المجتمع فتقبل شهادته أمام القاضي ، ويروى عنه ما يروى من أحداث العصر وشعر الماضي وأدبه ، أقول إن الطبيعي في هذا الجوِّ الغائمِ الملبَّدِ أن تفرضَ على الأدبِ (نغمة) واحدة ، وأن يعمدَ الأديبُ إلى بثِّ الطمأنينة في قلوب سامعيه (أو قرائه في مرحلة لاحقة) بأن يؤكد لهم أنه صادقٌ في كل ما يقولُ ، وأنه لا يهزلُ مطلقًا ولا يحب اللهوَ أو الطربَ أو السرور !

ويشهد الله أنني لم أكن أتصور أن ذلك يمكِنُ أن يكونَ صحيحًا حتى كتب لي أن أعاشر أقوامًا من بقاع شتّى في الوطن العربيِّ الشاسعِ وأرى بنفسي كيف يعجزُ إنسانٌ عن الابتسامِ طول عمره (أو لعدةِ أعوامٍ هي الزمنُ الذي عشناه معًا في الغربة) ثم أفهم ما قصده ابنُ بطوطة حين زارَ مصرَ في القرن الرابعَ عشرَ الميلادي وقال :

« وأهلُ مصرَ ذوو طربٍ وسرورٍ ولهو ، شاهدت بها مرة فرجة بسبب برء

الملك الناصر من كسر أصاب يده ، فزين أهل كل سوق سوقهم ، وعلقوا بحوانيتهم الحلل والحليّ ، وثياب الحرير ، وبقوا على ذلك أيامًا .» (ص ٣٢ . بيروت ، دار التراث ، ١٩٦٨) .

وهو يعجبُ للعملِ الدائبِ (الذي ما يتوقّفُ أبدًا) ومع ذلك يلاحظُ طيبَ المعشر (مؤانسة الغريبِ) ورقة الطّبعِ (اللُّطف) والميل إلى الضحكِ والسخريةِ من كلّ شيء ! لقد دَهِشَ الرجلُ دهشةً كبيرةً ، وكلُّ من يقارنُ ما قاله ابنُ بطوطة عن مصرَ بما قاله عن البلدان الأخرى التي زارها سيدهشُ لاختلاف الطبع اختلافًا بيّنًا ، وسيزداد دَهشُهُ حين يدركُ أن التُّراثَ العربيَّ المشتركَ (تراث اللُّغةِ والأدب) لم يؤثِّرْ في تفاوُتِ الطِّباع ، وأعتقد أن العكس هو الصحيحُ فإن الطبعَ المصريّ الميال إلى « الطرب و السرور و اللهو » حتى في أحلكِ فتراتِ تاريخنا ، قد أثر على نغْمةِ الأدبِ الذي نكتبُهُ ، وجعلنا نحتفلُ بالكوميديا احتفالنا بالحياة نفسها ، فالكوميديا في أحد تعريفاتها (احتفال بالحياة) – ويلي سايفر « **الكوميدي** » ، انظر كتابنا « **فن الكوميديا** » . ولم يولدْ لدينا التّقسيم الكلاسيكي الذي صاحب الآداب اليونانية والرومانية من استخدام الشعر مثلاً في التراجيديا والنثر في الكوميديا ، أو اقتصار الفصحى على الأولى والعاميّةِ على الثانية ، فامتزجَ هذا وذاك في آدابنا الحديثة إذ كتبت التراجيديا بالعامية والنثر ، وكتبت الكوميديا بالفصحى والشعر .

ولسوفَ يسهلُ على قارئ الترجمات الحديثة أن يكتشفَ النغمات المتفاوتةَ حين يلتزمُ المترجمُ الأمانةَ في ترجمته فلا يجفلُ من استخدام كلمةٍ عامّية أو تعبير عاميٍّ يساعده على نقل النغمةِ ، وحين يدركُ أن للُّغةِ

مستوياتٍ متعددةً هي التي تساعد الكاتِبَ على (الصعود) أو (الهبوط) في نغماته – دون أن يكون لذلك علاقة مباشرة بالسُّلَّمِ الاجتماعي للّغة ! فإذا أدركنا ذلك وضعنا أيدينا على العيب الأساسي الذي شاب ترجمات شكسبير حتى منتصف هذا القرن ، وخصوصًا مشروع الجامعة العربية . فالمترجمون بلا استثناء يستخدمون الفصحى المعربة المنثورة – ويلتزمون بقوالب العربية القديمة (الجزلة) مهما تكن طبيعة النص الذي يتعرضون له، ومهما يكن مستوى لغةِ المتحدثِ أو (نغمته) . ولا يقولنّ أحد إن ذلك لونٌ من ألوان التَّرجمةِ ، الهدفُ منه تقديمُ معنى الألفاظ فحسب ، فترجمةُ الأدبِ (ولا أقول الشعر) لا تتطلب معاني ألفاظ مفردة فقط ، بل إن معاني الألفاظِ المفردةِ نفسها تتأثَّرُ بالنغمةِ ، وتتفاوتُ من موقفٍ إلى موقف في المسرحية ، كما سبق أن بينْتُ في الفصل الأول .

دور الوزن في تحديد النَّغْمة

ومن الطبيعي أن أقولَ ذلك كي أبسطَ منهجي في التَّرجمةِ وأدافعُ عنه ، فترجمةُ مقطوعةٍ شعريَّةٍ صُلْبها الوزنُ وعمادُها الإيقاعُ تتطلب الاقترابَ من هذا الوزنِ وذلك الإيقاعِ ، وما أكثرُ ما نردِّدُ أقوالاً عربية كان يمكن أن تختزل إلى النصف أو الربعِ لولا الوزنُ ! ومن هذا البابِ جاءَ ظلمُ مترجمي العربيةِ من المستشرقين الذين تنحصر معرفتهم بالعربية في الألفاظ المفردة ، فنحنُ حين نستشهدُ بقول شاعرٍ « كناطح صخرة » إشارة إلى جهد من يحاولُ المحالَ ، فنحنُ نشيرُ في الحقيقة إلى بيت كامل يقفُ على قدميه وهو :

كناطحٍ صخرةً يومًا ليوهنها فلم يضرها و أوهى قرنَهُ الوَعِلُ

والفارقُ كبيرٌ بين من يقولُ « كناطحٍ صخرةً » فقط ، ومن يردد البيت كله ! وهذا من أثر النغْمة التي تكونُ في الحالة الأولى حادةً قاطعةً ، وفي الثانية مرتخية فاترة ، بسبب الإطنابِ فالكلماتُ ابتداء من (يومًا) وحتى آخرِ البيتِ لا عمل لها إلا الإبقاءُ على التماسك العروضيِّ له . وقِسْ على ذلك الكثيرَ من الشعر . فنحنُ نقول (من جدَّ وجد) ونفخر بإيجازه ولكن شعرنا حافل بما يجري مجرى الأمثالِ دون أن يكونَ بهذا الاقتضابِ :

ما في المقامِ لذي عقــلٍ [وذي] أدبِ
من راحةٍ [فَدَعِ الأوْطانَ] واغتربِ
[إنّي رأيتُ] وقوفَ المــاء يفســـــدُهُ
[إن سالَ طابَ وإن لم يجرْ لم يطُبِ]
والشّمسُ لو وقفت [في الأفق ساكنة]
لملّها الناس [من عجمٍ ومن عـربِ]

فكلُّ ما بينَ أقواسٍ زائدٌ وهو من لوازم الإيقاع العروضي أي العضادات التي تسندُ البيتَ كي يستقيمَ وزنُهُ ، وإذا قال قائلٌ إن هذا شعر حكم وأمثال وحسب ، وقائله (الإمام الشافعي) ليس من الشعراء (المحترفين) سُقْتُ إليه نماذجَ من أعظم شعرائنا دون جهدٍ كبيرٍ بل ومما يعرفه طلبة المدارس – من المعلقات مثلاً :

ولو كنتُ وَغْلاً في الرِّجالِ لَضَرَّني عَداوَةُ ذي الأصْحابِ والمتوحِّد

(طرفة)

فلما عرفت الدَّارَ قلت لربْعِها ألا انعِمْ صباحًا أيها الربعُ واسلم

(زهير)

بغاة ظالمينَ وما ظَلَمْنا ولكنّا سنبدَأ ظالمينا

(عمرو)

إلى المتنبي نفسه :

عيدٌ بأيّةِ حالٍ عُدْتَ يا عيدُ بما مضى أم لأمرٍ فيك تَجديدُ
أمّا الأحبّةُ فالبيْداءُ دونهمو فليتَ دونك بيدًا دونها بيدُ

وحتى شوقي - شاعر العصر الحديث - في رثاء مصطفى كامل :

المشرقانِ عَلَيْكَ ينتحِبانِ قاصيهُما في مَأتَمٍ والدّاني

أو مما يحفظه عشاق أم كلثوم (عن أم كلثوم !) :

سَلوا كئوسَ الطِّلا هل لامَسَتْ فاها واسْتَخْبِروا الرَّاحَ هل مسَّتْ ثناياها
باتَتْ على الرَّوض تسقيني بصافِيَةٍ لا للسُّلافِ ولا للوردِ ريّاها
ما ضَرَّ لو جعلْتَ كأسي مراشفَها ولو سَقَتْني بصافٍ من حُمَيّاها

وما ينطبق على الشعر ينطبق على النَّثرِ ، وخصوصاً ما كان يسمى بالنثر الفني تجاوزاً لاتِّصافه بخصائص النظم ، مثل السجع (الذي يحاكي القافية) وتساوي المقاطع (مما أوصي به أبو هلال العسكري في كتابه الصناعتين) وما إلى ذلك من المحاسنِ الشكليةِ المستقاةِ من شعرِ العربِ . وأرجو ألا يتصورَ أحدٌ أنني أنتقدُ مدرسةً فنيةً بعينِها أو أعيبُ شكلاً من أشكالِ التعبيرِ تختصُّ به العربيةُ دونَ غيرِها ، فهذه سماتٌ لا تتميزُ بها لغةٌ عن لغةٍ ، ولكنني أسوقُ هذه الأمثلةَ للتدليلِ على الوظيفة التي يقوم بها الإيقاع في تحديد (النغمة) ، فإذا كان صحيحًا أن الذهن يستوعب معاني الألفاظ بسرعة تفوق سرعة إلقائها أربع مرات (داڤيد كولب وآخرون : « **نحو نظرية**

تطبيقية للتعليم عن طريق الخبرة » – لندن – ١٩٧٦) فإن إبطاء الإيقاع عن طريق تكرارٍ بعضِ الألفاظِ أو العباراتِ في قوالبَ نغميةٍ محدَّدةٍ يضاعفُ من الزمن الذي يستغرقه الذِّهن في استيعاب المعاني ، ويجعل للأذن المهمة الكبرى في عملية التلقي حتى ولو كان القارئ يقرأ شعراً مهموسًا (وهو الاصطلاحُ الذي أتى به الدكتور محمد مندور ليفرقَ به بين شعرِ الخطابةِ القديمِ والشعر « الوجداني » الحديث) . ولذلك فإن (نغمة) الشّاعر لا بدَّ أن تختلفَ مما يلقي على المترجم للشعر عبئًا جديداً وإن كان قاصراً على التصدّي (للنغمة) – ماذا عساه فاعل بمن يبدو أنه يهزل وهو جاد – أو من يبدو أنه جاد وهو يهزل ؟ إن روميو مثلاً في هذه المسرحية يهزلُ هزلاً صريحًا في بداية المسرحية وفي باطنه الجد – ونغمته اختلف في تحديدها النقاد – وذلك حتى يقابلَ جولييت فيتحوَّلَ إلى نغمة جادة كل الجد لا أثر فيها لهزل على الإطلاق – وإن كان شكسبير لا يتوقف عن التلاعب بالألفاظ (كالتوريات مثلاً) إلى آخر سطرٍ في المسرحية!

ولأقربْ ما أعني الآن بقصيدة كتبها بالعربية المصرية صلاح جاهين وصعد بفنونها الشعرية إلى مصاف التوحُّدِ والتفرُّدِ بل وتخطى – دون مبالغة – كلَّ من سبقوه :

باحِبّ المقابر وأموت في الترب
هناك زَيْ حي الغُناي في الهدوء الجميل
هناك زي شَطّ البُحور في النسيم العليل
هناك العَجَب
هناك تمشي تسمع لِرِجْلك دبيب عالي يرضي الغُرور

هناك كُلُّه راقِد ما فيش غيرك أنت اللي واقف فَخور
وأما الزُّهور
هناك بالمقاطِف على الأرض يا مْسورْقَة يا بتحتضر
تجيب أدوات العطور
وتصنعها عطر اسمه مثلاً عبير العِبر
تِبيعه وتِكْسَب دَهب
وتدْهَس على العَضْم وتقول كلام فَلْسَفَه
وتملا كُتُب
ده غير الثّواب اللي تقدر كمان تكسبه
من الفاتحة ع الميتين
فمنها عبادة ومنها استفادة ومنها أدب
لهذا السَّبب
باحِب المقابر .. لكين
بعقلي الرَّزين
باحِب البيوت واللي فيهم زيادة !

من البداية نجد النغمة الهازلة في – (الصدمة) التي تقدمها لنا الكلمات الأولى ، وتؤكدها المفارقة الواضحة في « أموت في الترب » – فهي من النكات الذائعة لدى المصريين في باب القافية [(أ) الحانوتي حياخد له بالميت عشرين جنيه ! (ب) طب ومن غير ميت ؟] وهكذا نجد أن هذه اللمسة تحدد لنا (السلم الموسيقي) الذي يساعدنا في إدراك النغمة ! فكيف سنقرأ « زي حي الغناي » ؟ بمفارقتها المؤلمة ! (حد واخد منها حاجة ؟)

وكيف ستقرأ « زي شط البحور » ؟ (على شط البحور والنسمةِ / حوالينا الحياة مبتسمة !) (على شط بحر الهوى !)

ولا شكَّ أن ذلك كله لا بدَّ أن يؤدي إلى العجب الذي يعني به صلاح جاهين الدهشة الشعرية poetic wonder التي يتسم بها كل شعر عظيم – فهي دهشة اكتشاف ، مثلما نجد أن كلَّ قصيدة عمل استكشافي (heuristic) ! فنحن فجأة نواجه حركة وسكوناً : السير بخطوات عالية

(خفِّفِ الوطءَ ما أظنُّ أديمَ الـ أرضِ إلا من هذهِ الأجْسادِ)

ومفارقة الدَّبيب (العالي) المتناقضِ فيما يشبهُ (الطِّباق) الكلاسيكي مع (راقد) والذي ينتهي (بواقف) ! أي أن تتابعَ الحركةُ والسكونُ هنا مشهدٌ كاملٌ لا مجرَّد تسجيل لحدثٍ في الماضي .. إننا مع زائر القبور ، بل نَحْنُ الذين نزورُ القبورَ الآن فتضيعُ نظراتنا في الدهشة !

وعلى الفورِ ينتقلُ صلاح جاهين إلى الأرض ليشيرَ إلى رموزِ الجمالِ والفتنةِ والرقَّةِ ، وقد أصبحَتْ مغشيا عليها أو هي بسبيلها إلى الفناء ، كأنما نحنُ نطالعُ تراثًا كاملاً من الشعراء الإنجليز في القرن السابعَ عشرَ الذين احتفلوا بالحياة عن طريق تأمل الموت ، وذلك من خلال ما يسمى بثيمة عش يومك *carpe deim* أي اقتطف لحظة الزمان السانحة فهي مثل الزهور تورقُ وتخضلُ ثم تذوي ويبتلعها خضمُّ الفناءِ ! (المقاطف) هي أدواتُ إهالة التراب و (التراب) الذي يربطنا بالتربةِ سيصبحُ زهوراً لكي يؤدي بنا إلى صورةٍ أساسيةٍ في الشِّعرِ الإنجليزيِّ الحديثِ أيضاً وهي « الخوفُ الكامن في حفنةٍ من التراب » (fear in a handful of dust) – وهي الصورةُ التي يشير

بها ت. س. إليوت إلى أسطورةِ سيبيل اليونانية التي تمنت أن تعيش طويلاً فوعدتها الآلهة بعددٍ من السنوات يساوي عدَدَ حبّاتِ الرملِ أو الترابِ التي تستطيعُ أن تقبضَ عليها بيدها ! فعاشَتْ دهوراً وأخذَتْ تنكمشُ حتّى أصبحت في حجمِ الطائرِ الصغير فوضعَتْ في قفص ، وكان التلاميذُ يمرّون عليها في طريقِهم إلى المدرسة وإذا سألوها ماذا تريدين يا سيبيل ؟ قالت لهم أريد أن أموتَ !

وأرجو ألا يتصور القارئ أنني مِنْ أتباع المدرسة التفكيكية deconstruction الذين لا يَرَوْن في النصِّ معنى واحدًا ، ولا يعترفون بقدرته الإحالية – بل يقولون بتغيُّرِ معناه من قارئ إلى قارئ ، فأنا من دعاة الالتزام بالنصِّ وحسب ، وهو هنا نصٌّ ذو نغْمةٍ خاصةٍ تتطلب قراءة خاصة ! (فالمقطف) ، في العاميةِ المصريةِ لا يُملأُ إلا ترابًا ، وحينَ يملأ خبزًا (مثلاً) يصبحُ فردًا (فرد عيش / فرد سرس : ... إلخ) بترقيق الراء لا تفخيمها ، فإذا تصورنا هذا المقطف الذي يرتبطُ بالأرض مثل هذا الارتباط وقد امتلأ بزهورٍ مغمّى عليها أو في سكرات الموتِ – بمعنى الغياب عن الوعي أو الوقوفِ على مشارف العالمِ الآخر (شأنها شأن جميع الأحياء الذين لا تقاسُ أعمارهم إلا باللحظات العابرة) ؛ وتصورنا ما سيفعلُهُ صاحبنا (المخاطب أو المتحدث) من تحويل هذه المُثُلِ العليا للجمالِ والرِّقةِ إلى عطرٍ (طيار) هو حلقةُ الوصلِ بينَ الوجودِ والعدمِ (فهو رائحةٌ أي رَوْحٌ والعلاقة بين الرَّوْح والرّيح والرّوح والرّواح أكثر من اشتقاقية !) ؛ وإذا تصورنا بعد هذا كله أن (عبير العبر) لن يفلحَ في إيصال (العبرة) بل سيتجمَّدَ في صورةٍ هي أقسى صورِ الانشغال بالأرضِ وكنوزها – صورة

(الذهب) ؛ وليس من قبيل الصُدْفَةِ أن يختارَ الشاعرُ هذه الصُّورةَ ليربطَ الثراءَ (حي الغُنايْ) بالمرض (العليل) والموت (الترب) من خلال الذّهب الذي يتحوَّل - كما يعرفُ كلُّ دارسٍ لتاريخِنا المصريِّ - إلى تابوتٍ : « بل إن دودَ القبرِ يحيا في توابيتِ الذهب !» (تاجر البندقية - لشكسبير) أقول إذا تصورنا ذلك كلَّه فسوفَ نعرفُ أن رنَّةَ الجدِّ خادعةٌ ، وأنها تخفي مفارقةً تجعلُ الشاعرَ أشدَّ سخريةً مما قد يتبادر إلى ذهن القارئ المتعجِّل، فهو يسخرُ في آن واحدٍ مِنَ الأحياء والأمواتِ ، وهو يضفي معانيَ جديدةً على البيت التالي (وتدهس على العضمِ وتقول كلام فلسفة / وتملأ كتب !) إذ يفرِغُ الفلسفةَ من معناها أمام الموتِ ، ويجعلُ الكتبَ مجرَّد أوراقٍ خاويةٍ ، خصوصًا عند تحويلِ هذا الدَّرسِ القاسي إلى فوائد ماديةٍ زائفةٍ خادعةٍ تعكس تمامًا (أي تأتي بعكس أو نقيض) ما يقولُهُ في ختام قصيدتِهِ (فمنها عبادةٌ ومنها استفادةٌ ومنها أدب !) فالعبادةُ ليست مجرَّد الحصولِ على (الثَّواب) (الأجر) ، و الفائدة المادية - كما سبق القول - خادعة ، والأدب مجرد كلامٍ يطيرُ في الهواء مثل الرائحة (الرَّوْح) وإن كان في الحقيقة أي في معناه الحقيقي ذا وجود أبدي مثل الرُّوح نفسها !

ولو لم تَكُنْ هذه النَّغماتُ المتفاوتةُ ما استطاع الشاعرُ أن يصلَ بنا إلى ذروة المرارة في محاولته التمسُّكَ بالحياة عند إعلانِهِ الحبَّ للأحياءِ في بيوتهم أكثر من حبه للمقابر ! ولم ينس صلاح جاهين أن يذكرَنا هنا أنه يحاولُ ذلك بعقلِهِ لا بقلبِهِ ، فهو نوعٌ مِن الحبِّ الذي يمليه منطقُ الأحياءِ ، إذ نَشْتَمُّ هذا المعنى من تركيبة (بعقلي الرزين) التي قد تعني « متوسلاً بعقلي لا بقلبي » وقد تعني « لأن لي عقلاً منطقيًا غير عاطفيّ »

– وهو يؤكِّدُ هذه المفارقة حين يقدِّم (البيوت) (التي هي أحجار ميتة بل ومآلها الهدمُ) على الأحياء الذين لا نسمعُ عنهم بل ولا نجد لهم ذِكراً في أي مكان في تلك القصيدة العجيبة !

إن التنويع الشديد في (النغمة) يمكّن الشاعر من أن ينتقلَ بنا من حالة نفسية إلى نقيضِها ، ولا يخفي على دارس الشِّعرِ والترجمة مغزى الانتقالِ من ضميرِ المتكلِّم (باحب) إلى ضمير المخاطبِ (تمشي تسمع / ما فيش غيرك انت) ثم العودة إلى ضمير المتكلم في الأبيات الأربعة الأخيرة فإلى جانب توالي التقابل بين المتكلم والمخاطب نجد أن التقابلَ يتوهج أيضاً بين الحياةِ والموتِ ، حين تختلف (نغمات) أفكار الحياة لتكتسي مذاق (الفناء) ، وتختلف نغمات أفكار (الفناء) لتُصبحَ الحياةَ الحقيقيةَ – أي الحياة فيما بعد الموت !

النغمة في العامية المصرية

ولا يخفى على اللبيب أن (النغمة) تمثِّلُ التحدّيَ الأكبرَ للمترجمِ ، لأنها قد تعتمد على مصطلح اللُّغةِ الأصليَّةِ الذي تتعذرُ ترجمته إلى أي لغة أخرى ، وما دمنا ضربنا المثلَ من صلاح جاهين فلا بدَّ من التنويه بالترجمة العبقرية التي أخرجتها نهاد سالم للرباعيات (دار إلياس العصرية للنشر – ١٩٨٨) والتي حققت فيها أكبرَ قدرٍ مُمْكِنٍ من النجاح في نقل (النغمة) التي تمثِّلُ سر نجاح هذا اللون من الشعر الذي يستخدم لغة الناس ، مثلما كان شِكسبير يفعل ، ومثلما فعل كلُّ شاعرٍ أرادَ الوصول إلى الناس ، وسوف أدلّل على هذا النجاحِ أولاً قبل التدليل على الصعوبات . اقرأ معي هذه الرباعية الجميلة :

أحــب أعــيــش ولــو أعــيش في الغـابات
أصــحى كــمــا ولدتنــي أمــي وأبــات
طائر .. حُوان .. حشرة .. بشر بس أعيش
مــحــلا الحــيــاة حتى في هيــئـة نبــات

وأول سؤال هو : هل الشّاعرُ جادٌ في إعرابِهِ عن حبِّهِ للحياة ؟ فإذا كانت الإجابة بنعم فسوف تكون (النغمة) موجهة لتأكيد هذا المفهوم الذي يتردد في جنبات المصطلح الدّارج - ويتعدّل داخليّا من خلال الهبوطِ بمستوى الإنسان إلى مستوى الكائنات الدنيا ، أي الكائنات غير العاقلة حتى يصلَ إلى ما يلغي إنسانية الإنسان ! وإذا اتكأنا على هذه اللمحة الأخيرة وجدنا معنىً آخرَ كامناً في باطن هذا المفهومِ ، وهو ليسَ - ببساطةٍ - حبُّ الحياةِ بل تأكيدَ إنسانية الإنسان أي أن الشاعرَ لا يقول فقط إنه يحب الحياة ولكنه لا يحبُّ أن يعيشَ إلا إذا كان إنساناً !

أما الترجمة فهي :

I love to live, be it in a jungle deep
Naked to wake, and naked go to sleep
To live as beast, bird, man or even ant
Life is so lovely even as a plant
p. 27 ·

وقبل أن أناقشَ الصعوباتِ سأشيرُ إشارةً عابرةً إلى أنني كنتُ أفضّلُ (even) على (be it) في السّطرِ الأوّلِ ؛ إذ إن مصطلحَ الإنجليزيةِ يتطلّبُ جملةً مقارنةً ".. be it .. or" ولا تستخدم هذه الصيغة وحدها إلا في "so be

"it !" بمعنى « فليكن !» [« يالله بقى !» – « و ماله !» – « ماشي !» – « حنعمل إيه ؟» .. إلخ] وكنت أفضِّلُ عدم الإغراب في صياغة السطر الثاني الذي يعطف to wake على to live فيجعل بقية العبارة قلقةً من الناحيةِ النَّحويةِ دونما داعٍ ولو كان ذلك من متطلبات القافية ، إلى جانب العطف في الفعل التالي (السطر الثالث) – وكذلك الاهتزاز المنطقي في السَّطرِ الأخيرِ الذي نتجَ من الخضوعِ للصياغَةِ العربيَّةِ .

أقول إنني لن أتوقَّفَ عند هذه الملامح الشكلية التي ترجع إلى مزاج كلِّ مترجمٍ وتكوينه اللغويِّ ، ولكنني سوف أتوقَّفُ طويلاً عند الكلمة « المفتاح » بالعربية و هي تعبير « بس أعيش » ؛ إذ إنها هي التي تحدِّدُ لنا ما إذا كنا سنقبل (حب الحياة) باعتباره معنًى مطلقاً أو أنها ستغيِّر (النغمة) فتجعله معنًى مقيَّداً qualified ؟

ماذا تعني (بس أعيش) في لغتنا العربية المصريةِ ؟ إنها تعني « آه يا ليتني أستطيع الحياة !» (أو بالإنجليزية المعتادةِ if only I could live) وهي من الناحية التداولية (pragmatically) لا تقالُ إلا في موقف إنسانٍ عزَّت عليه الحياة إما للمرضِ الشديد أو لأنه لم يستطع الحياة الحقَّةَ بعد ! [خمسين جنيه خمسين جنيه بس أسافر !] = [يخفضوا المرتب بس أفضل في الوظيفة] = [يعملوا اللي عايزينه فيِّ بس أعيش !] أي إن هذه الصيغة تعني أن قائلَها يريدُ الحياةَ بأي ثمن ! وهذه هي المبالغةُ التي تجعلُ « في هيئة نبات » في السطر الأخير توحي بأنها ذروةٌ مقصودةٌ للمفارقةِ الكامنةِ في إحساسِ الشاعرِ ! فهل هو حقّاً يريدُ الحياةَ بأي ثمن – حتى و لو كانَ نباتاً ؟ [والفعل الإنجليزي المشهور to vegetate معناه أن يصبحَ الإنسانُ فاقداً

لإرادته وغاياتِهِ مثل النباتِ !] فإذا اتفقنا أن هذه هي (النغْمة) الصَّحيحةُ فسوفَ نكتشفُ أن تصوُّرَنا لجدية الشاعرِ في البداية كان وهمًا ، وأن الرباعيةَ – في الحقيقة – إعلاءُ لإنسانية الإنسانِ ، وتميُّزهُ على الكائنات جميعًا مهما تكُن صفات الحياة التي تشاركه إياها !

وسر نجاح نهاد سالم هو إدراكُها لهذه (النغمة) التي تكاد لخفائها أن تصبح (نغمة تحتية) (undertone) وإصرارها على إبقائها خبيئة ! أي إن المترجم هنا لم يلجأ إلى التأويل بل ولا إلى التفسير . بل حاول الالتزامَ بالنَّغْمةِ الظاهرةِ حتى يظل الخبئ خبيئًا ! وهي تلجأ إلى مصطلح الإنجليزيةِ الأصيلِ لكي توحي بهذه النغمة الباطنة حين تبدأ البيتَ الثالثَ بالعبارة الصارخة ! To live as beast فهذه هي المقابلُ إن لم تَكُنْ البديلَ للعبارةِ « المفتاح » [بس أعيش] لأنها توحي من طرفٍ خفيٍّ برفضِ هذه الحياة الحيوانية – وكلمة beast كلمة ذات دلالة واضحة تشير إلى النغْمةِ التحتية ، فنحنُ نستخدمُها في ذمِّ كلِّ سلوكٍ بشريٍّ يجرِّدُ الإنسانَ من إنسانيتهِ ، والصِّفةُ منها beastly تستخدمُ في اللُّغةِ الدّارجةِ بمعنى الانحطاط والدَّناءةِ . وقد كانَ يمكِنُ أن تستخدمَ كلمة animal – وهي كلمة محايدةٌ في ظاهرِها حسنة الدلالة في باطنها لأنها مشتقةٌ من anima بمعنى النفس أو الرّوح ، وكثيرًا ما يوصفُ الإنسانُ بأنه thinking animal وما إلى ذلك ، بل ونطلقها على حاجاتِهِ (البشرية) ، والصِّفةُ منها animal spirits معناها الخفة الفطرية ، ولا أظنّ أن المترجمةَ اختارتها من أجل القافيةِ المبدئية alliteration (مع bird) فدلالتها هي الدّافعُ الأول والعامل الحاسم في اختيارها إياها .

ومعنى ذلك هو أن المترجمَ يواجه نصًّا حيًّا لا مناصَ من إيجاد إطارِه الحيِّ الذي يحفظُ له أنغامه الظاهرة (والباطنة إن أمكن) ، وما يصدق على الشِّعرِ الغنائي (أي الذي يتوسل بالصوت المفرد) يصدق بدرجةٍ أكبرَ على الشعرِ المسرحيِّ الذي تتعدَّدُ فيه الأصوات . وقبل أن أنتقلَ إليه سأوردُ رباعية أخرى لصلاح جاهين وترجمتها بالإنجليزية لنهاد سالم :

اقلع غمــاك يا تــور وارفــض تلــف
اكســر تروس الساقيــة واشتــم وتف
قال بس خطوة كمان .. وخطوة كمان..
يا اوصل نهــاية السكة يا البيــر يجف !

Throw off your blindfold, Bull ! Refuse to go !
Break the cogs of the waterwheel, spit in our eye !
The bull said with a sigh : "One more step, or so,
Either I reach the end, or the well will dry " ...
p. 43

إن سرَّ عبقرية هذه الترجمة لا يكمن فحسب في الالتزام بالمعنى الشعري (الذي لا بدَّ له من وزنٍ وقافيةٍ) ولكن أيضًا في إدراك (النغمة) وإخراجها ولو بإضافة عبارة ذات دلالة – وهي هنا (with a sigh) فهي العبارة التي تعوضنا عن فقد الدَّلالةِ العاميَّةِ لكلمة تور (طور) بالعربيةِ المصريةِ ، لأن كلمة bull الإنجليزية ذات دلالاتٍ لا تغطي ما تقولُهُ (طور) وإن كانت تشتركُ معها في بعض العناصر . ولهذا فإن هذه الإضافةَ تجسِّدُ لنا (النغمة) الأساسيةَ في الصورة – فهي آهة استسلامٍ للمصيرِ resignation قبل أن تكون آهة شكوى من الزمان ! وقد نختلِفُ مع المترجمة في تصويرنا هذه

(النغْمة) أو في تصورنا (للنغمةِ) الحقيقيةِ أو المقصودةِ - ولكن - من ذا الذي يستطيعُ أن يزعم أن لكلِّ قصيدةٍ أو لكلِّ بيتٍ (نغمة) واحدةً فقط - أو نغمة (حقيقية) أو (مقصودة) ؟

تحديد النغمة في النصِّ الدرامي

وليكن هذا مدخلنا إلى شكسبير ! فمن ذا الذي يستطيعُ أن يقطعَ بأن هذه (النغْمة) جادةٌ أو هازلةٌ ؟ حقيقيةٌ أو زائفةٌ ؟ عرضية أي عارضة أو مقصودة ؟ وهل رنةُ السخريةِ في كلام الشخصيةِ - إذا تأكدنا منها - موجهةٌ إلى الشخصيات الأخرى أم إلى القارئ مباشرةً ؟

ومعنى السؤال الأخير هو : هل يمكن لنا (أي هل من المقبول فنيّا) اقتطاع أبياتٍ أو فقراتٍ من المسرحية باعتبارها شعراً غنائيّا يتحدَّثُ فيه الشاعرُ مباشرة إلى القارئ ؟ ولا يظُنَّنّ أحدٌ أن هذه (زندقة نقدية) أي خروج عن قواعدِ النقدِ الفنيِّ (المقدسة) ، فكلُّ شاعر مسرحي له لحظاته التي يتحدث فيها من خلال شخصياته إلى الجمهور ، أو إلى القارئ ، وقد يسمع المشاهد صوته واضحًا ويدركه القارئ دون عناء ، خصوصًا عندما ينتقل من سياق الحدث إلى التعليق على حال الإنسان بصفةٍ عامةٍ أو على أشياءَ بعينِها في مجتمعه يعرفها هو وجمهورُهُ خيرَ المعرفة . وهذه جميعًا مِنَ العوامل التي تؤثر في تحديد (النغْمة) ومن ثمَّ في (الترجمة) والأسلوبِ المختارِ لها .

وقد صادفت هذه الصعوبة لأول مرة عندما عدت إلى نص « **روميو وجولييت** » عام ١٩٩٢ (أي بعد ما يزيد على سبعة وعشرين عامًا من

الترجمة النثرية) لأترجمه ترجمة شعرية كاملة (باستثناء الإعداد الغنائي للمسرح عام ١٩٨٥) فإذا بي أفاجأ بأن النصَّ الذي كان يكتسي صور الجد من أوَّلِهِ إلى آخرِهِ حافل بالهزل وبالسخرية والنغمات المتفاوتة ! ولقد رأيت أن التزام النظم وحده لن يحلَّ المشكلة ، بل ولا محاكاة القوافي والحيلِ البلاغيةِ ! وتمثَّل الحلُّ في اللجوء إلى تنويع الأسلوبِ مثلما يفعلُ شكسبير من استخدام النثرِ حيناً والنظم حيناً آخر ، والعامية في بعض الأحيان ، وصولاً إلى (النغَمات) التي يرمي إليها فالبطل هنا- روميو - ليس في الحقيقة مثلاً أعلى للحب (أو للحبيب) الرومانسي ، ولكنه غلام متهور يحب الحب ؛ أي فكرة أو نزعة الاتصالِ بشخصٍ آخر والتولُّه به (كما يقول كولريدج) أكثر من حبِّهِ الشَّخص الذي يمكن - بسبب صفاتِهِ وشمائلِهِ الموضوعية - أن يثير في نفسه هذا الحب !

وجولييت فتاةٌ في الرابعةَ عشرةَ - سن الزواج في الأيام الخوالي - تركب رأسها وتندفعُ بطيشِ المراهقة إلى مغامرة غير محسوبة العواقب فتنتهي نهاية مفجعة ! والجو الذي تقع فيه الأحداث هو جو البحر المتوسط بحرارته ونزقِهِ والتهابِ عواطفِهِ !

وشكسبير يصر منذ البداية على أن يعزفَ لنا (أنغامًا) مرحة في حوارٍ فَكِهٍ بالنثر ، يعتمد على التوريات والنكات اللَّفظية ، وخصوصًا ما يمس منها العلاقة بين الرجل والمرأة ، بحيث نتهيَّأ باسمينَ بل وضاحكين لظهورِ ذلكَ المحبِّ الواله ، وعندها نعرفُ أن حبيبته اسمها روزالين ، وأنها قد أقسمت ألا تتزوج وأن تظلَّ عذراءَ إلى الأبد!

وهذا (الموقف المستحيل) يجعلُ كلَّ ما يقالُ بشأنِ الحبِّ ورب الغرام

كيوبيد – خصوصاً بالقياس إلى غلام أمرد مثل روميو وأصدقائه المراهقين– كلاماً ذا نغمات نصف جادة على أحسن تقدير ، والفصلُ الأولُ يمثّلُ لنا هذه النغماتِ التي تتراوحُ بين المعقولِ واللامعقولِ – إذا استعرنا عبارة زكي نجيب محمود – فالفكاهات البذيئة تتطوّرُ بلا أي معنى إلى صراعٍ لا معنى له هو الآخر بين الأسرتين اللتينِ توارثتا كراهية عبثية لا معقولة مما يجعلنا نقبل في هذا الإطار التناقض الأول بين النغمات ، كما يصوره غرام فتى يبدو عليه الضياعُ ولكنه مهذار ، فهو يهزل من البداية وحين يلمحُ سماتِ الجدّ على وجه بنفوليو يسأله :

- Dost thou not laugh ?
- No, coz, I rather weep !
- Good heart, at what ?
- At thy good heart's oppression!

وليسمح لي القارئ بنقل جوهر هذا التراشق إلى العامية المصرية لتجسيد النغمة الصحيحة « الله ! انت مابتضحكش ليه ؟ » فيرد بنفوليو قائلاً :

– « والله يا بن عمي أنا عايزّ أعيط !»

– « ليه يا حبيبي ليه بس ؟»

– « على ظلمك وعذاب قلبك !»

فيجيئنا ردُّ روميو الحاسم :

- Why, such is love's transgression ...
Dost add more grief to too much of mine own !
Love is a smoke rais'd with the fume of sighs !

– بس ده ظلم إله الحب ! (ما أنت عارفه !)
أرجوك .. أنا عندي كفايتي ومش عايزك تحملني زيادة !
هو الحب إيه يعني ! دخان من الآهات والزفرات ! ...

وهكذا ! فالواضح أن هذه (نغمات) محب يلعب دور المحبِّ الوامق أي أنه يعي ما يفعله كلَّ الوعي ، وأرجو من القارئ أن يعودَ إلي النصِّ في الترجمة الحالية أو في الأصل الإنجليزي ليرى كيف يطوِّر روميو هذا الهزلَ ابتداءً من السَّطرِ ١٩٠ (ف ١ م ١) فالتلاعبُ بالألفاظ المحسوبُ والمحكمُ حتى السطر ٢٠٠ لا يمكن أن يقدم لنا صورةَ عاشقٍ جادٍّ أو يؤكّد الصورةَ التي رسمها له والداه وأكدها بنفوليو قبل ظهوره . وأعتقد اعتقاداً راسخًا أن التلاعُبَ بالألفاظ هنا لا يرجع فحسب إلى ولوع شِكسبير في تلك المرحلة من كتابته للمسرح باللُّغةِ في ذاتها (فلقد ظلَّ مولعًا بها طول عمرِه) ولكن الدّافع عليه أولاً هو محاولته تقديم صورة للعاشق التقليدي الذي صوره كُتّاب السوناتات في عصره، الذين استقوا مادتهم من الإيطاليين (ومن الإسبان ومن العربِ من قبلهم) كيف يقول الواله المعذب الأبيات التالية :

She is too fair, too wise, wisely too fair,
To merit bliss by making me despair !
(212–213)

وهذا هو الشَّرحُ paraphrase :

It is improper that her excess of beauty (fair) and wisdom, a beauty she hoards with too much prudence ("wisely too

fair") should earn heaven for her while driving me to despair (therefore to damnation)

(G. B. Evans)

وترجمة هذه الفكرة المعقدة هي :

مِنَ الظُّلْمِ أن تَسْتَحِقَّ النَّعيم لفرطِ العفافِ وفَرْطِ الجَمالِ
ويأسي يدحرجُني في الجَحيم لأني حُرِمْتُ رضابَ الوِصالِ !

ويلاحظ القارئ هنا أنني اقتربت من الشَّرح أكثرُ من اقترابي من الأصل المنظوم لسببٍ واضحٍ ، وهو استحالةُ محاكاةِ التلاعبِ اللفظي الذي يبدعه ذلك الغلام الحاذق ! وإصرار شكسبير على تصويرِ روميو – قبل لقاءِ جولييت – بهذه القدرات الذهنية واللُّغوية يؤكد لنا أنه يتعمدُ أن يظهره في صورة مَنْ يدركُ تمامًا ما يفعله ، وأنه (على العكس مما يدعيه) واعٍ كلَّ الوعي بما يحدث حوله فهو لم يفقدْ كيانَهُ بل هو موجودٌ « هنا » و لم يمض إلى أي « مكان آخر » (وإن كان من المفارقات أن يصدُقَ ذلك القولُ أيضًا بمعنى أن الجمهورَ سوف يدركُ بعد قليلٍ أنه يشاهدُ القناعَ لا روميو الحقيقي !) :

Tut ! I have lost myself; I am not here,
This is not Romeo ! he's some other where !
(I. i. 188–189)

هراء ! فقد ضاعَ مني كِياني ولست هنا !
وهذا إذن ليس روميو ! فذاك مضى لمكانٍ بعيد !

أما الدّافعُ على روح الهزلِ والدعابةِ التي تشيعُ في المشاهد الأولى من

المسرحية فهو إبراز التناقض بين لهو الشباب الذي ينغمسُ فيه روميو وأصدقاؤه من الأغنياء المدللين – وأهمهم مركوشيو – وبين رنة الجدِّ التي تغلبُ على كلامه بعد لقائه جوليت ذلك اللقاء (القدري) العجيب ! فالمشهد الثاني يبدأ بداية منثورة إذ يقدم لنا شكسبير تنويعاً على ثيمة الحب والزواج من وجهة النظرِ المقابلة – وفي الأسرة المعادية لأسرة روميو (أسرة كابيوليت والد جولييت) ! إذ (يتقدم) باريس ليطلب يد جولييت رسميًا ! وبتركيزِ كاتبِ المسرحِ البارعِ يدفع شِكسبير بالخادم الذي ذهب يدعو الضيوف إلى حفل كابيوليت في طريق روميو ، بحيث نرى استمراراً لرنة الفكاهة التي يولدها شِكسبير عن طريق التناقض بين الشعر والنثر – والجد والهزل ! فالخادم الذي يشير إليه المخرج في قائمة الممثلين على أنه مهرج يحاورُ روميو هكذا :

روميو : أين سيذْهَبُ هؤلاء !

الخادم : إلى هناك !

روميو : إلى أين ؟ إلى حفلِ عشاء ؟!

الخادم : إلى منزلنا !

روميو : منزل مَنْ ؟!

الخادم : منزل سَيِّدي !

روميو : أفادَكَ الله ... إلخ .

وعندما ينصحه بنفوليو بأن يذهب إلى حفل أسرة أعدائه ليرى فتاة تنسيه حبه لروزالين إذ « لا يشفي لسعَ النار سوى نارٍ أخرى » ينطلق روميو ليقدِّمَ لنا في أبياتٍ ستَّةٍ مشاعرَ ودفقاتٍ عاطفيَّةً بولغ فيها عمداً حتى تؤدي إلى

المفارقةِ الدرامية فيما بعد (أي في المشهدِ الخامسِ وهو ذروة الفصل الأول حين يرى جولييت) :

إن حلَّ الباطلُ في عينيّ محلَّ الإيمانِ الصّادق
فلتتحوّل عبراتي لجحيمٍ حارق !
ولْتَحْرَقْ فيه العينان الكاذِبتانِ الصّافِيتانِ الصّابِئتانِ
وهما من أغرقَتا – لكن ما ماتَتْ أيهما – بالدّمعِ الدّافقِ !
أ فتاةٌ أجملُ من فاتنتي ؟ قد رأت الشّمسُ جميعَ الخلقِ
ولم تر أجملَ منها من أوّلِ يومٍ خَلَقَ النّاسَ الخالقُ !

When the devout religion of mine eye
Maintains such falsehood, then turn tears to fires;
And these who, often drowned, could never die,
Transparent heretics, be burnt for liars.
One fairer than me love ! The all–seeing sun
N'er saw her match since first the world begun.
I. ii. 88–93

كيف نتقبلُ هذه المبالغة الصارخة ؟ إنها – كما قلت – مقصودةٌ لكي تحدثَ التناقضَ مع مشهد اللقاءِ الأوّلِ مع جوليت – وشكسبير يعمّقُ من تمهيدِهِ لهذا اللقاءِ بالإصرار على الفُكاهة النابعةِ من التلاعب بالألفاظ وبالبذاءةِ من فم المربّية التي لا تستطيعُ أن تتكلّمَ إلا نثراً ، وبالفكاهات الصريحة من مركوشيو الذي يتحوّل فيما بعد إلى النثر :

... إذا كنت مغروساً في الوحلِ فسوفَ ننتشلك منه

أو (ولا مؤاخذة) إذا كنت مغروساً في الحب
حتى أذُنَيك !

(ف١ - م٤ - ٤١-٤٣)

If thou art dun, w'll draw thee from the mire,
Or (save your reverence) love, wherein thou stickest up to
the ears !

أما تغيير (النغمة) فقد يعتمد على الانتقال من الفصحى إلى العامية ، أو الانتقالِ من النَّثرِ إلى الشِّعرِ انتقالاً رفيقًا أي بالزيادة التدريجيةِ للإيقاع حتى يصل إلى إيقاع النَّظمِ ! ولذلكَ كانَ الأمرُ يختلطُ أحيانًا على ناشري شكسبير حين يتصورون الشعر نثرًا لوقوعِهِ في سياق الهزل ، كما حدث لمونولوج مركوشيو عن الملكةِ ماب ، ولقد رأيتُ في هذا الهزلِ ما هو أعمقُ من الهزل المعتادِ بسبب المفارقاتِ التي تكتسي نغماتِ هزلٍ صارخةً، وهي ذاتُ دَلالةٍ عميقةٍ لا يمكنُ الاستخفافُ بها لارتباطِها بالإطارِ الاستعاري العامِّ للدراما ، وهو الذي يسميه شكسبير في « **تاجر البندقية** » بوهم الحب fancy ، ويصوره في مسرحية معاصره لـ « **روميو وجولييت** » هي « **حلم ليلة صيف** » باعتباره عاطفةً هوائيةً متقلبةً بل باعتباره صورةً من صور الأحلام التي تنتمي لعالم الخيال (انظر الفصل الخامس - المشهد الأول من « **حلم ليلة صيف** » - كلام ثيسيوس) ولننعم النظرَ الآن إلى المونولوج الشهير عَن الملكةِ ماب : إنه يبدأ في وسطِ حوارٍ هازلٍ في المشهدِ الرابع بين روميو ومركوشيو حين يعمدُ روميو إلى اللعبِ على الألفاظِ فيعترضُ عليه مركوشيو قائلاً : « افهم قصدي ! فالحكمُ الصّائبُ يعتمد

على حسن الفهم !» فيرد روميو قائلاً : « مقصدنا حَسَنٌ إن نحن ذهبنا للحفلِ .. لكن زيارتنا لا توحي بالحكم الصائبِ » - (لاحظ الإيقاع الذي يقتربُ من النَّظم) :

Rom. And we mean well in going to this masque;

But 'tis no wit to go

Mer. Why, may one ask ?

Rom. I dream'd a dream to-night.

Mer. And so did I.

Rom. Well, what was yours ?

Mer. That dreamers often lie.

Rom. In bed asleep, while they do dream things true.

Mer. O! then, I see, Queen Mab hath been with you ! ...

She's the fairies' midwife...

ر : مقصدنا حسن إن نحن ذهبنا للحفلْ

لكن زيارتنا لا توحي بالحكم الصائب

م : ولماذا من فضلِكَ ؟

ر : لأنني رأيت حلماً .. البارحة !

م : وأنا أيضاً !

ر : وماذا رأيت ؟

م : الحالمون غالباً ما يكذبونَ !

ر : أثناء النوم فقط .. لكنهم يَرَوْنَ كلَّ حق !

م : إذن فقد زارتك بالأمس المليكة « ماب » !

تلك التي تولّد الجنياتِ ..

أي أن تفاوتَ النغماتِ الذي يعتمدُ على تفاوتِ الإيقاع (خبب – رجز – خبب – متقارب – رجز – خبب + رجز – رجز + كامل – رجز ...) يوحي للقارئ بعدم الانتظام أي بعدم وجود نظام أو نظم في مجرى الفكرة التي ينقلها الحوار ، حتى إذا وصلنا إلى نهاية المونولوج وجدنا قصداً ثابتاً لهذا الهزل – وهو ما أسميته بالإطار الاستعاري العام (وهم الحبّ وطبيعته المتقلبةُ مثل الهواء) :

Rom. Peace, peace! Mercutio, peace!
Thou talk'st of nothing !
Mer. True, I talk of dreams,
Which are the children of an idle brain,
Begot of nothing but vain fantasy;
Which is as thin of substance as the air
And more inconstant than the wind, who woos
Even now the frozen bosom of the north,
And being anger'd, puffs away from thence
Turning his face to the dew-dropping south.

ر : يكفي يكفي يا مركوشيو .. ذاك كلام فارغْ !
م : هذا صحيحٌ إذ أنا أحكي عن الأحلام
و هنّ من بناتِ كلّ ذهنٍ عاطل
أما أبوهُنّ فَوَهْمٌ باطل
كيانُهُ مثل الهواءِ في رهافتِه
لكنه أشدُّ من ربِّ الرّياحِ في تقلُّبِه

ذاك الذي يسعى لأحضانِ الشّمالِ الباردة
لكنه يلقى الصدودَ فيستديرُ مغاضباً نحو الجنوب
حيث الرِّضا وتساقطُ الأنداءِ في كلِّ الدروب !

ف١ - م٤ - ٩٥-١٠٣

وتَتَّصِلُ الاستعارةُ هنا - كما هو واضحٌ - باتجاه روميو إلى التغيير بعد أن لقى الصدودَ من روزالين التي أصبحت في هذا الإطار مقابلة « لأحضان الشمال الباردة » - ومن ثم فنحنُ نواجِهُ هنا ما يسمى في الدِّراما بالإلماح إلى المستقبل finger-post أي الإشارة التي توجهنا إلى ما سوف يحدث ، إذ يلتقي روميو بجولييت - فيتغير ويقع في غرامها - رغم ما سبق أن ذكرنا من أنَّه ما زال على عهدِهِ من حب للحب نفسه ! ولذلك أيضًا نجد أن الإطارَ الاستعاريَّ يقلب (النغمة) هنا فجأة من الهزل إلى الجد ومن فوضى النظمِ إلى انتظامِ النَّظمِ ! فكلام روميو الذي يبشر به لما سوف يحدث له في الحفل - وهو هنا في قمة الجمع بين الدراما والشّعرِ - من بحرِ الكامل الصّافي ، وقد يختارُ القارئ أن يكتبَهُ بالصُّورةِ العموديةِ (معظمه من مجزوء الكامل) أو يتركه كما هو في الأصل الإنجليزي :

روميو : بل نحن بكرنا كثيراً ياصحابْ ! فالآن أوجسُ خيفةً
مما تخبئُهُ الطَّوالع في غَدي
قدرٌ رهيبٌ بعد هذا الحفلِ رهنَ الموعدِ
ولسوفَ يغشي بالمرارة قصتي
حتى نهاية عمري المحبوسِ بين جوانِحي
عمرٌ يضيقُ بما بِيَهْ

فأموتُ قبل زمانِيَهْ

يا من توجّهُ دفتي

أصلح شراعَ سفينتي

هيا بنا فخرَ الرجال !

بنڤوليو : الطبل يا طبال !

(١٠٦-١١٤ (ف١ - م٤)

Rom. I feel too early; for my mind misgives
Some consequences yet hanging in the stars
Shall bitterly begin his fearful date
With this night's revels, and expire the term
Of a despised life close'd in my breast
By some vile forfeit of untimely death.
But here, that hath the steerage of my course,
Direct my sail ! On, lusty gentlemen.

Ben. Strike, drum !

فإذا تأملنا تغير اتجاهِ (النغمة) هنا من الهزل إلى الجدّ مجسَّدًا في العلاقة بين النثرِ والشِّعرِ وجدنا أن التذبذبَ الذي كانت تتسمُ به أجزاءُ الفصلِ الأوَّل بمشاهدِهِ الخمسةِ يبدأ في الاختفاء في نحو منتصفِ المشهدِ الخامس، وذلك حين يرى روميو لأول مرة تلك الفتاة التي قُدِّر لها أن تصبح زوجته– جولييت ! واختفاء التذبذبِ معناه ابتعادُ رنَّةِ الهزلِ عن كلام روميو تمامًا ، وانفصاله عن أصحابه ورفاق لهوه ، إذ يعتبرُ الفصلُ الثاني – زمنيًا – امتدادًا للفصل الأول ، فالمشهدُ الخامسُ من الفصل الأول يجمعُ بين روميو

وجـوليـيـت ، ويفـصـل بين رومـيـو وأصـدقـائه ، ولذلك نجـده عـازفًـا عن مصـاحبـتِـهـم في المشـهـد الأوّل مِنَ الفـصل الثـاني ، مـختـبئًـا يسـتـمعُ إلى سخريتـهم منه ويصبر حتى ينصرِفوا ثم يتـقـدَّم وحدَه من الجـمـهور لكي يعلنَ بنبراتٍ حاسمةٍ : (من لم يذق طعم الجراح .. يسخر من النُّدوبِ !) وهي بدايةُ مشهدِ الشُّرفَةِ الشهيرِ (ف٢ – م٢) الذي يعتبر النموذجَ الذي وضعه شِكسبير لحبِّ المراهقين الدَّفاق ! وربما كان مفتاحُ تغير النغمة ما يقوله القس لورنس لروميو في نهاية المشهد الثّالثِ عندما يقدم له تفسيرَهُ الخاصَّ (وربما كان التفسيرَ الصحيحَ) لحبه لروزالين : إنه لم يستطعْ أن يكسب ودها لأنها كانت تحس بزيف عاطفتِه :

كانت تعلم حقَّ العلم
أن غرامَك ينشدُ أبياتًا يحفظُها
لكن لا يعرفُ معناها !

O ! She knew well
Thy love did read by rote and could not spell

أي إن القس يدركُ أن روميو لم يكن يقول ما يعنيه إلى حبيبته الأولى ! ولذلك فإن فكاهاتِ روميو الأولى كانت غير صادقة هي الأخرى ، لأنه – كـمـا سبق أن قلت – كـان يلعب دور المحبِّ الذي (يزعج) أصـدقـاءه بآهاته وزفراته ! ولذلك أيضاً فإن حب جولييت يحدث تأثيره المباشر فيه بعد لقائه مع القسيس إذ يجعله يعودُ (لطبيعته) أي يجعله يطرحُ قناعَ المحبِّ :

Mer. Why, is not this better now than groaning for love ? now art thou sociable, now art thou Romeo; now art thou what thou

art, by art as well as by nature: for this drivelling love is like a great natural, that runs lolling up and down to hide his bauble in hole !

مركوشيو : عجبًا لك ! أ ليس هذا أفضلَ من التأوُّهِ والأنينِ من لذع
الحبِّ ؟ إنك الآن ودود وتعاشر أصدقاءك ، وهذا هو روميو
الحقيقي .. على طبيعته وبديهته الحاضرة ! أما ذلك الحب
المتهالك فيشبه الأبله الكبير الذي يجري هنا وهناك فراراً من
الصبية .. ليخفي عصاه المضحكة في ركن بعيد !

ولقد تسبب سوءُ فَهْم كثيرٍ من القرّاءِ لهذا الموقف القائم على المفارقة في عدم فَهْم طبيعةِ (النغمات) الشّعريةِ فيها ، ومن ثمَّ عدمِ إصدارِ الأحكام النقدية الصائبة على أدائها التمثيلي ! فعودة روميو بسبب الحب إلى طبيعته الحقة ليست سوى البداية للصراع الحقيقي في المسرحية بين رقة الحب التي تجعلُ روميو يصل إلى النُّضج عند شكسبير بسرعةٍ خارقةٍ ، وبين غشم الكراهيَّةِ التي تبقي على العداء الذي يسلُبُ أفرادَ الأسرتين صفاتهم الإنسانية ! ونحنُ لا نصل إلى الصدام الحقيقيِّ بين هذين القطبين من أقطاب المأساة إلا بعد أن يربط الحب بين روميو وجولييت بعقد الزواجِ المقدَّسِ ، فروميو صادق في (نغمته) هنا :

روميو : إنك إن تضمم أيدينا بالكلمات القدسية
لن أكترث بما يجرؤ أن يفعله الموت !

ولا يستطيع روميو لفرط سعادتِه أن يعربَ عن سعادتِه فيطلبُ من

جولييت أن تفعلَ ذلك ، ولكنها هي أيضًا لا تستطيع ، فكأنما تحلّقُ في الهواء - كما يقول القس :

Here comes the lady: O ! so light a foot
Well ne'er wear out the everlasting flint:
A lover may bestride the gossamer
That idles in the wanton summer air,
And yet not fall; so light is vanity.

III. i. 16 - 20

هذي هي الفتاةُ أقبلتْ وما أخفَّ خطوَها
هيهاتَ أن ينالَ هذا الخطوُ من أحجارٍ صَوَّان صمود
للعاشقِ الولهان أن يمشي على خيوط بيت العنكبوت
تلك التي تهزها نسائم الصيف اللعوب دون أن يقع
إذ ما أخف زهو حاملِ الهوى !

ومع بداية الشجارِ في الفصل الثّالثِ بين الأسرتين ، أي حين يريد تيبالت أن ينتقمَ من روميو بسبب تطفله على أسرة كابيوليت ، يعود النَّثرُ وتعودُ فوضى النَّظم ، كأنما أصبحنا غير واثقين من لون (النغمة) السّائدةِ ، فالمتصارعان يعمدان إلى السخرية ، ولا تؤدي السخرية إلا إلى الموت :

Tyb. Mercutio, thou consort'st with Romeo, ...

Mer. Consort ! What ! dost thou make us minstrels ? an thou make minstrels of us, look to hear nothing but discords:here's my fiddlestick; here's that shall make you dance. ...

Tyb. ... Here comes my man. ...

تيبالت : اسمع يا مركوشيو ! كثيراً ما أراكَ بمصاحبةِ روميو !

مركوشيو : بمصاحبتِه ؟ هل جعلتَ منّا منشِدَينِ يعزفُ أحدُنا بمصاحبة الآخرِ ؟ إذا كنا منشدين فلن تسمعَ إلا النَّشازَ ! ها هي قوسُ الكمانِ (يخرج سيفَه) هذا ما سيجعلُكَ ترقصُ بِمُصاحَبَتي .

تيبالت : قد أقبلَ الرجلُ الذي أبغيه !

مركوشيو : تبغي ؟ إنك لا تستطيعُ البغْيَ بأحدٍ !

إن هذه النكاتِ ذاتُ (نغمة) جادةٍ ، فنحنُ نخشى ما وراءها ، وحين يحدث ما نتوقع ونرى مركوشيو وهو يحتضرُ لا نستطيعُ أن نضحكَ على فكاهاته :

مركوشيو : ... أرجو أن تسأل عني غداً في عنواني الجديدِ .. بين القبور ! لقد شويتُ في هذا الدنيا و (استويت) !

ولكننا ندرك تمامًا ما يعنيه نضجُ روميو العاطفي حين يسيء هو نفسُهُ فَهمَ ما حدث له ، فهو يقدِّمُ لنا صورةً لما حدث من وجهة نظر روميو القديم :

Rom. This gentleman, the prince's near ally,
My very friend, hath got his mortal hurt
In my behalf ; my reputation stain'd
With Tybalt's slander, Tybalt, that an hour
Hath been my kinsman. O sweet Juliet !
Thy beauty hath made me effeminate,
And in my temper soften'd valour's steel !

(Re-enter Benvolio)

Ben. ... brave Mercutio's dead !

That gallant spirit hath aspir'd the clouds,

Which too untimely here did scorn the earth.

Rom. This day's black fate on more days does depend ;

This but begins the woe others must end !

(Re-enter Tybalt)

Ben. Here comes the furious Tybalt back again.

Rom. Alive in triumph ! and Mercutio slain ?

Away to heaven, respective lenity,

And fire-ey'd fury be my conduct now !

روميو : أما كانَ هذا النَّبيلُ (قريبُ الأمير الحميمِ وخلّي الوفي)

يدافعُ عن سمعتي حين أرداه جرحٌ عميقٌ ؟

لقد سبني ذلك المتفاخرُ تيبالتُ .. صهري من ساعة واحدة !

ولكنّ حُسْنَك ، يا حلوتي ، أصابَ الفؤادَ بِلينِ الأنوثة

وفي سيف طبعي الغشمْشم ألقى النُّعومة !

(يدخل بنفوليو)

بنفوليو : مات مركوشيو الشُّجاع ! روحُه ذات الشهامة

قد تسامَتْ للسَّحاب .. وغدت تحتقرُ الأرضَ ..

رَدَحًا قبل الأوانِ !

روميو : المقادير التي ألقت على اليوم ظلالاً من سوادٍ

كيف تعفي قابل الأيام ؟

صفحةُ الأحزان لن تُطوى سوى بعد زمن !

(يدخل تيبالت)

بنفوليو : تيبالتُ عادَ ثائراً مغاضِباً
روميو : مزهوًّا بالنصر ومركوشيو مقتول ؟
عودي للملأ الأعلى يا آيات الرحمة
ولأتْبعْ صوتَ الغضبِ القادمِ مِنْ أعماقِ النارِ بعَينٍ مُلْتَهِبة ..
(ف٣ – م ١ – ١٠٠–١١٥)

ولا بد أن أكتفي بهذا النموذج الأخير ، وأرجو أن يغفر لي القارئ طوله (١٥ بيتًا) لأنه على تنوع إيقاعاته (متقارب – رمل – رجز – خبب) يجسِّدُ نَغْمة الجدِّ التي تسودُ المسرحية ابتداءً من هذه اللحظة ، وتطغى على كلِّ ما عداها حتى النهاية – حتى حين يتعمَّدُ شِكسبير اللجوء إلى الفكاهة التي يتطلبُها جمهورُه . وكذلك يسود النظمُ حتى نصل إلى الفصل الخامس فيختفي النثر تمامًا وتختفي معه المربيةُ بفكاهاتِها الفظة – وينطق الجميع بالشعر !

وقد علَّق أحد النقاد على المشهد الذي يبكي فيه أهلُ المنزلِ وفاة جولييت (حين يظنونها قد توفِّيتْ وهي في إغماءة عميقة) [ف٤ – م٥] فقال إنه يُعتبر أقربَ إلى السخرية منه إلى التَّعبير الجادِّ عَنِ الحزنِ ، وقال ناقدٌ آخرُ إن ذلك متعمدٌ ، لأن شِكسبير يعتمد على معرفةِ الجمهورِ بأن جوليت نائمةٌ وحسب ، ولذلك فالجمهورُ يأملُ في أن تصحو ، وأن تلتقي بزوجِها حسبما دبر القسيسُ.

ولا أريدُ أن أشقَّ على القارئ غير المتخصِّص بِذِكْرِ حيل الصِّياغة التي تجعلُ هذا التفسيرَ ممكنًا – ولكنني سأذكر فحسب حيلةَ الانتقالِ من النَّثر إلى الشِّعرِ عند دخولِ القسِّ لورنس والموسيقيين ثم العودة إلى النَّثرِ عندما

يَخْرُجُ الجميعُ ولا يبقى إلا الموسيقيون على المسرح ! ترى كيف تكون نغمةُ هذه الأبياتِ التي يقولها كابيوليت لنا ونحن على علمٍ بأن ابنتَهُ مازالت على قيدِ الحياة ؟

كابيوليت : محتقَر مَحْزون مَكْروه مقتول مستشهد !

يا زمن الغمِّ لماذا جِئْتَ الآنَ لتَقْتُلَ حفلتَنا ؟

بنتي ، يا بنتي ! لا بل ، يا روحي .. ميتةٌ أنتِ !

وا أسفا ماتت بنتي

وستدفنُ مع هذي الطِّفلة أفراحي !

(ف٤ – م٥ – ٥٩-٦٤)

وهذا هو الأصل الإنجليزي :

Cap. : Despised, distressed, hated, martyr'd, kill'd !
Uncomfortable time, why camest thou now
To murder, murder our solemnity ?
O child ! O child ! my soul, and not my child !
Dead art thou ! Alack ! my child is dead;
And with my child my joys are buried.

الفصل السادس
التَّرجمة الأدبية والأدب المقارن

(١)

تبدأ مشكلات التَّرجمةِ الأدبية باعتبارها من فروع الأدب المقارنِ بما أسميه بمبدإ الاختيار choice الذي يفترضُ وجودَ عددٍ من البدائل alternatives التي يعرفُها المترجم بالخبرة الطويلةِ ، استقاءً من مخزونهِ الأدبي ، وما رسَخَ في عقلِهِ و وجدانِهِ ، على أي مستوى ، من أدب اللُّغَةِ المترجمِ إليها فهذه عدته التي لا غني عنها . وقد اصطلح علماءُ اللُّغة المختصّون بدراسة المصطلح (مثل ماكين Mackin) على تسمية ذلك بمبدإ المتاح أو ما هو متاحٌ للمترجِم من موارد اللُّغة availability .

فالمترجمُ الأدبي الذي يحيطُ باللُّغة التي ينقلُ إليها والنماذجِ الأدبيةِ المشابهةِ للنصِّ الذي يترجمه سيجدُ أن المتاحَ له من علمٍ بالتراث يهبه قدرةً أكبرَ على الاختيار ، وهو اختيارٌ متعددُ المستويات ، ولو أنني اقتصرت في الفصل الأول على الألفاظ المفردة لإيضاح الفارقِ بين الإحالة والمعنى (Sinn und Bedeutung وهو المصطلحُ الألماني الّذي يترجم إلى الإنجليزية عادةً بتعبير sense and reference) فالمترجمُ يختارُ من التراكيبِ المنوَّعةِ المتاحةِ له أيضًا ما يراه أقرب إلى نقل الدَّلالة الأدبيَّةِ significance ، لا

الإحالة فقط ، والتّراكيب تخضع مثل الألفاظِ والأشكالِ الفنيةِ للشفرةِ الثقافيةِ لكلّ لُغةٍ ، ولا بدّ لذلكَ من عرضٍ موجزٍ .

التّفسير في ضوء اللُّغة الأم

تتكون الترجمة الأدبية في نظري من مرحلتين : الأولى هي التفسيرُ الخاصُّ الذي يخرجُ به المترجم من النّصّ الذي يتصدى له ، وهو يفعل ذلك شاءَ أم أبى في إطار اللُّغة التي وُلِدَ في كنفِها ودرجَ على التفكيرِ والإحساسِ بها ، وهي لُغةٌ لا تنفصلُ عن الأدب الذي قرأه والثقافة التي هي أسلوبُ حياتِهِ . أي إن عمليةَ التفسيرِ في جوهرها عمليةُ أدبٍ مقارن ، لأنها تتضمن مضاهاة لا شعورية أي عن غيرِ وعي وعن غيرِ قصدٍ بين ما يقرؤه المترجمُ وما تراكمَ في وجدانِهِ وعقلِهِ من تراثٍ أدبيٍّ وثقافي .

فالقارئ كما نعرفُ من دراسات النّقدِ الحديثةِ ، لا يقدم عقلاً أو وجدانًا يشبه الصّفحةَ البيضاءَ ليتلقّى فيه العملَ الأدبيَّ الجديد ، بل هو حتى دون أن يتعمّدَ الترجمةَ يرجعُ دائمًا إلى لغتِهِ وتجربتِهِ الشخصية خصوصًا ما اختزنَهُ من تراث الخبرة الأدبيةِ ، فالذي يقرأ أبسط عبارة يمكن أن نتصورها وهي I love you لا بُدَّ أن يجد كلمة (الحب) العربية تطل برأسها من أعماقه ، وهو لن يقف ليتأملَ معنى العبارة إلا حينَ يتصدى لترجمتِها في سياقِها ، وإذا تأملنا إمكانياتِ المضاهاةِ من خلال المتاح له ، وجدنا أن الترجمةَ الأدبيَّةَ في مرحلةِ التفسيرِ - أي في المرحلةِ الأولى - لا تخلو من التضارب ، فقد يرى أن المعنى في السياق يقتضي الإحالةَ فقط أي إخراج المعنى الذي يرمي إليه المتحدث (أي مقصده) وهو (أريد الزواج

منك) لا محضَ الإعرابِ عن الإحساس ، وهذا هو الشّائعُ في بريطانيا مثلاً. ولن أنسى دهشة أحدِ أصدقائي عام ١٩٦٦ حين أعرب عن « حبِّه » بهذه الطريقة لفتاةٍ كان يصادقُها فهاله أن ردَّت قائلة : « ولكن والدي قد يعترض على زواجنا !»

وقد يرى المترجم أن المعنى في السّياق هو الإعرابُ عن عاطفةٍ جائحةٍ ، أو عن مجرد تقديرٍ لمركزِ المخاطبِ ، أو الإعرابُ عن إعجابِ المتحدّثِ (وهذا من خصائص اللُّغة الشائعة في البلاد الناطقة بالإنجليزية) بعمل أنجزه المخاطب!

فإذا أضفنا إلى هذا المثل البسيط بعض الصفات التي تقلّل من احتمالات تفسيره حسبما يثبتُ هارلاند في *Beyond Superstructuralism* كأن يضيف القائلُ كلمةً مثل passionate (ly) أو devastating (ly) أو عبارة مما نقرؤه مثل He is head over heels in love / she swept him off his feet فسوف يحارُ بين البدائلِ المتاحَةِ وما أكثرُها في هذا الباب !

الحبُّ الجارفُ أو الجامحُ ، أو العاطفة المشبوبة ، وما يتصلُ بذلك من الغُلّةِ والهُيام والصَّدى والأوام (وكلها تشيرُ أصلاً إلى العطش) وهو جميعًا مُستقًى من التُّراثِ الأدبيِّ للعربيَّةِ ، والاختيارُ شاقٌّ وعسيرٌ بينَ هذه المفهومات المنوَّعةِ . ومعنى ذلك أن ما أسميتُهُ بالمرحلة الأولى – وهي مرحلةُ التَّفسير – تجري أيضًا في إطار المضاهاة ، فالمترجم الذي يتصدى لسوناتا شكسبيرية لا يستطيع التخلّي في تفسيره للعَلاقة بين الشّاعر ومحبوبته عن صورة العلاقة بين الشاعر العربي وحبيبته ، فهو يحيلُ مفهومَ

الحبِّ الرفيعِ (ترجمة مجدي وهبة) courtly love إلى مفهوم الحبِّ العذريِّ ، وما أبعدَ الشُّقَّةَ بينهما ، فالأوَّلُ يتضمَّنُ عناصرَ رئيسية أهمُّها اعتبارُ الحبيبة مثلاً أعلى في الجمال الجسديِّ والنفسي معًا ، أي اعتبارها نموذجًا مجرَّدًا للكمالِ خَلْقًا وخُلُقًا ، وهي لذلك أسمى منه وأرفعُ ، وعليه أن ينشدَ هذه الرفعةَ من خلالِ الاقترانِ بها . ومع ذلك فلا يعني ذلك أن يكونَ هذا الاقتران عن طريق الزواج ، أي من خلال العلاقة المشروعة ، بل إن أشعارَ « الحب الرفيع » وقصصه حافلةٌ بالعَلاقات غير المشروعَةِ والتي تتضمَّن الزِّنا صراحةً ، دون أن يرى القارئ أي دليل على الإحساس بالتَّناقض في وعي الشاعر بين التسامي والاستغراق في اللَّذَّةِ الحسية !

ولذلك فينبغي ألا يدهشَ القارئ لهذا التراثِ ، كما يقول توماس أ. كيربي Thomas A. Kirby إذا تعددت صور هذا الحب فوجده « يسمو لعفته بالنفس في قصيدة ، ويقوم على الزنا في قصيدة ثانية، ويعتمد على عدم الإشباع العاطفي والحرمان في قصيدة ثالثة » *The Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, 1993 والحقُّ أنه لتعدد صوره يكادُ يستعصي على التعريفِ الجامع المانع ، فمنشؤه هو المجتمع الأرستوقراطي القائم على تقاليد الفروسية ، وهو يستمدُّ مادته الفنيةَ منذ نشأتِه وترعرعه في القرن الثاني عشر في أوربا من أشعار أوڤيد Ovid (الروماني) مثل صور الحرب و « مرض الحب » وتقنين مراحل تطور العلاقة بين المحبِّ والمحبوبِ ، كما يستمدُّ بعض تقاليد تصويره من تقاليد النظام الإقطاعي (العبد والسيد – أو السيدة في هذه الحالة) وكذلك صور المسيحية الأولى

التي تعلي من شأن التَّواضع والمحبَّةِ والإحسان والعذريةِ (بسبب البتول طبعًا) ولذلك فإن كتاب ك. س. لويس C. S. Lewis « قصة الحب الرمزية » *The Allegory of Love* (١٩٣٦) يعرفه بأنه :

« ضرب بالغ الخصوصية من الحب ، نستطيع أن نعدّد سماته المميزة فيما يلي : التواضع ، والسلوك المهذب ، والزِّنا ، ودين الحب .»

"Love of a highly specialized sort whose characteristics may be enumerated as Humility, Courtesy, Adultery, and the Religion of Love."

وقد أوردت هذه العبارة عامدًا لأبيِّنَ الفرقَ بين تقاليدَ الحبِّ العربية التي سبقت أوربا بقرون عديدة ، وهذا اللون « المتخصص » من الحب كما يسمّيه لويس ، فلدينا في العربية الحب الذي يقوم على الشَّهامة والفتوة والمروءة ، ولدينا النوعان اللّذان شاعا في العصر الإسلامي وهما الحبُّ العفيفُ الطاهرُ ، والحبُّ الحسيُّ الذي ينزعُ نحو المتعةِ الجماليةِ والجنسيةِ أيضًا ، والمضاهاة بين صور هذه التيارات وبين الحبِّ الرفيعِ عسيرةٌ معقدةٌ .

ولا تقتصرُ صعوبةُ الترجمةِ الأدبيَّةِ هنا إذن على المستويات الدَّلاليةِ للألفاظِ بل تتعدّاها إلى إدراك السِّياق الثقافي لكلٍّ منها ، إذ إن اختيارَ المترجِم للفظ الذي يراه أقرب ما يكونُ إلى معنى الشاعرِ يتوقف على إلمامِهِ بالتراث الأدبيِّ للُّغتين ، وهو الذي لا شكَّ في انتمائِهِ إلى مبحثِ الأدب المقارِن ، فتقاليد العلاقة بين الرجل والمرأة ليست مطلقةً أو مجردةً ، بل هي تنتمي إلى أنساق اجتماعيةٍ محددةٍ قد تكونُ أساسَ التقاليد الأدبية ، وقد

تكون التقاليد الأدبية هي التي أثرت فيها ، أو حتى شكلتها .

والمترجم الذي يراعي هذه الأنساق إنما يقومُ بجهدٍ على أعمقِ المستويات في مجال الأدب المقارن ، فالقصيدة المترجمة هي سجل لتفسيره للأدب الذي ينقل عنه أي هي سجلٌ تفسيره في إطارِ لغتِهِ الأم للأدبِ الأجنبي .

(٢)

التفسير والتراث الأدبي

والتفسير الذي أعنيه ليس مقصوراً إذن على معاني الألفاظ الإحالية ، بل هو يتضمَّن الشفراتِ الأدبيةَ القديمةَ و الجديدةَ ، حتى في إطار اللغة الأصلية ، والمضاهاة بينها . فاستعمالُ استعارةِ السُّكْرِ والانتشاءِ شائعٌ مثلاً في العربية للدلالةِ على تخطّي الوعي بالحاضرِ أو بالواقع ، وتخفيفِ حدَّةِ الإحساس بالزَّمن ، وهو ما كان الشعراءُ على مرِّ العصورِ يعتبرونه مصدرَ ألم للإنسانِ ، (حكمة الدهر أن نعيش سكارى .. فاجمعا لي الكؤوس والأوتارا - بشارة الخوري) ، والإشارة إلى نشوة الحب مثلاً لم تعد تفهم حرفيًا على أنها سكرةٌ يتبعُها صحوٌ ، ولكن المفهوم الشائعُ لها هو الفرحةُ الطاغيةُ التي تفصل المرءَ عن اللحظة ، والكامنة في كلمة jouissance (المشتركة بين الفَرَنْسية والإنجليزية) أو الطرب ecstasy أو النعيم bliss أو فورة السعادة euphoria . وقد يدهش القارئ العربي إذا علم أن هذه المعاني ليست شائعة في الأدب الإنجليزي مثلاً ، وعندما تأتي على لسانِ شاعرٍ مبدعٍ فأهلُ الإنجليزية يحتفلون بها أيما احتفال ، مثل تعبير كيتس عن سعادته الغامرةِ

لسماع صوتِ البلبل في أنشودته الشهيرة التي تبدأ بتشبيه تأثيرِ أغنية البلبلِ في نفسه بالألم الذي تتحوَّلُ إليه المتعةُ حين تجاوزُ كلَّ حدٍّ ، ولهذا فالدكتور زاخر غبريال يقدمها في صورةٍ عربيةٍ رائعةٍ سبق لي أن أشرتُ إليها في أكثرَ من موضعٍ ، وإن كنت لم أعرضْ لها بالتفصيلِ من حيث إنها إبداعٌ جديدٌ ينتمي دون شكٍّ إلى مجال الأدب المقارِن .

ما لقلبي يتنزى سقماً
ولحسي بات يرعى الألما
أ تراني قد شَرِبتُ الموتَ سمّا ؟
أو رشفت الخمرَ ناراً حمما
لحظةٌ مرَّت ؛ فإذا بي قد نسيت الكونَ طرّا
ومضت في عالمِ الأحلامِ بي الدُّنيا .

(**روائع من الشعر الإنجليزي** – القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩)

والأصل هو :

My heart aches and a drowsy numbness pains
My sense, as though of hemlock I had drunk
Or emptied some dull opiate to the drains
One minute past, and Lethe–wards had sunk

فإذا قال قائلٌ إن المترجمَ قد خرجَ عن « معاني » النص الظاهرة ، رُدَّ عليه دون مشقَّةٍ بأن النقادَ لا يزالون في خلافٍ حولَ تلك «المعاني» ، ظاهرة وباطنة ! فالكلمتانِ اللتانِ تشيران إلى الألم في البيت الأوَّلِ (aches ،

pains) ليستا مترادفتين ، لأن الأولى معناها الوجع أو المرض المسبِّبُ للألم، والشّاعرُ يستخدمُ الفعلَ بصورتِهِ اللازِمة ، بحيث يمكنُ أن يشير إلى أوجاع القلب ، أو العلة المحدثة للألم ، أو إلى الألم نفسه ، بينما يستخدم الفعل الثاني في صيغة الفعل المتعدّي واضعًا إياه بين فاعل موصوف ومفعول مجرد ، مما يوحي بأن التركيبَ بسيطٌ وما هو ببسيطٍ لأن الفاعلَ المركَّبَ هنا يتضمن ما يسمّى بتبادل موقعي الصفة و الموصوف transferred epithet ، أي احتمال تفسير الصفةِ على أنّها موصوفٌ والموصوفُ على أنه صفة ، فتعبير drowsy numbness قد يعني numb drowsiness أو بعبارة أوضح numbing drowsiness – ومن ثمَّ فإن ظاهرَ المعنى وهو « الخدر النّاعس » أو « خدر النعاس » قد يعني « النعاس الذي يجلب الخدر » أو « نعاس الخدر » !

تُمَثّلُ هذه المجالات الدّلاليةُ ، بتعبير أصحابِ النقدِ الحديث ، المِنْطقةَ التي يتحرَّكُ فيها التفسيرُ ، مما يسمَحُ للمترجِم أن يحدِّدَ لنفسه ما يراه وفقًا لمفهومه الخاص للنص ، ولذلك فإن المترجمَ وهو شاعرٌ مفطورٌ يشاركُ الشّاعرَ وعيَهُ بتلكَ اللحظةِ الفريدةِ ، كما يقول نقادُ الوعي من أرباب مدرسة جنيف (مثل جورج بوليه Georges Poulet) فينقل فكرة النعاس ، والفكرة هنا بمعنى خيط الصورة أو التيمة (theme أو motif) إلى آخر بيت في ترجمته بعد أن يكسوها رداء الأحلام ، ويحيل الصورة المباشرة « الألم يخدر إحساسي » إلى مصطلح العربية العريق و هو « حسّي بات يرعى الألم » . فالرَّعي صورةٌ متأصلةٌ في وجدانِ أبناء العربية ، وهو يستقي من صورة السائل الذي شربه ، وهو شراب سامٌّ ومسكرٌ معًا ، صورة « التّنزي »

ليربط على أعمق مستويات اللاوعي (أي subliminally) بين الدَّم والخمر ! وهو يستخدمُ نفسَ الحيلةِ اللغوية التي أشرنا إليها وهي « تبادلُ موقعي الصِّفة والموصوفِ » في « شربت الموت سمّا » ، والمقصود هو « شربت السمَّ المفْضيَ إلى الموت » كأنما يقول « شربت السمَّ موتًا » ! والواقع أن كيتس يعود إلى نفس التركيب في dull opiate التي تعني حرفيّا الشرابَ المسكِرَ الذي يعطلُ الإحساس ، و إن كانَ التركيبُ يصفُ الشرابَ نفسَهُ بأنه « مُعَطِّل الإحساس » .

وفي البيت الرّابع منَ الترجمَةِ العربية نأتي إلى صورةِ الخمرِ العربية التي لا ترد في الأصلِ صراحةً ولكنها مضمرةٌ في صورةِ المشروبِ السّام hemlock (واسمه العلمي الشوكران) وصورة الأفيون opiate ، والمقصود به شيء من مشتقاته ، أي أنه يستخدم من خلال حدسه الفني intuition مبدأ الإضمار implicature ، وهو هنا إضمار عرفي conventional (حسب تعريف ليڤنسون Levinson وتعريف براون Brown) لأنه يستند إلى الشفرةِ الأدبيةِ للغةِ العربيةِ ، أي إلى الأعرافِ الأدبية التي تملي على المترجم أن يحيلَ الشفرةَ الأدبيَّةَ الأجنبية إلى مثيلاتِها أو إلى أقرب مثيلٍ لها بالعربيَّةِ .

ولذلك فهو عندما يخوضُ من جديدٍ تجربةَ الشاعرِ الأصليةِ يجد أن الخمرَ الملتهبةَ تتطلَّبُ الإفصاحَ عنها بدلاً من إضمارها ، وتفسيره يجعل للخمرِ « نارًا حممًا » تضع خاتمة للحظة الغياب عن الوعي بأشد وسيلة « عرفية » وهي النار الحارقة !

ولذلك فالمترجم يخرج عن معنى كلمتي one minute past أي « منذ دقيقة واحدة » وكان بوسعه ، دون كسر لتفعيلة بحر الرمل أن يقول « منذ

لحظة » (فاعلاتن) وحسب ، ولكنه ينهي العبارة بالحمم ، ويبدأ جملته الجديدة بعبارة خبرية صارمة هي « لحظة مرت » (فاعلاتن فا) كي يرغمَنا على التوقُّفِ موسيقيّا ، مستخدماً « إذا » الفجائية في عرض صورة النسيان، وهو هنا يحيل اسم نهر النسيان Lethe إلى فكرة النسيان وحسب ، ثم يعود كما سبق أن قلت إلى فكرة النُّعاسِ التي تحولت إلى الأحلام ، « فعالم الأحلام » كناية عن النوم ، وهي تعتمد كما يقول جاكوبسون Jakobson على التَّلامس contiguity ، وما أحرى الشاعر العربي بأن يختمَ ترجمتَهُ باستعارةٍ تتضمَّنُ كنايةً (مضت الدنيا بي في عالم الأحلام) !

(٣)

تحويل الشفرة والتناص

ولا أريدُ أن أطيلَ على القارئ في تحليل هذا التحويل transformation في الشفرةِ الأدبيةِ ، الذي هو في صلبِ دراسةِ الأدبِ المقارنِ ، فكل ما أردت أن أوضحه هو أن الشاعرَ الذي يحيلُ التجربةَ الأدبية الأجنبية إلى نظائرِها العربيةِ لا مفرَّ له من التناصِّ intertextuality بمعنى أن نصَّهُ الجديد يشتركُ مع نصوص اللُّغةِ التي يترجم إليها (وعلى عدة مستويات لغوية) في بعض العناصرِ الجوهريَّةِ، وقد رَكَّزْتُ هنا على صورةِ الخمرِ فحسب ، وكنت أريدُ أن أشيرَ إلى استخدام المترجم للفظِ « الدنيا » في ترجمة « الهبوط إلى نهرِ النسيان » فهو أيضًا يحيلُ القارئ إلى ﴿ قلنا اهبطوا منها ﴾ - البقرة ٢٦ - والهبوطُ هو هبوطٌ إلى الدُّنيا !

ولكن إضافة الخمرِ الصَّريحةِ هي لبُّ الموضوع ، ولن نحتاجَ إلى أبي

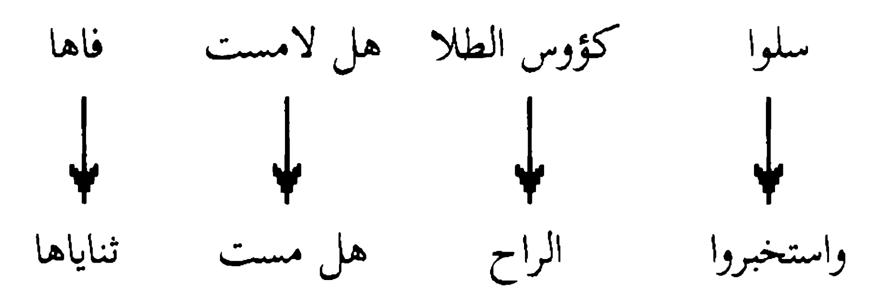
نواس لكي ندركَ أهمِّيَّة هذه الصورةِ التي أصبحَتْ « بلاغية » بمعنى اتفاقِ القارئ والكاتب على أنها تستخدمُ مجازاً في جميع الأحوال تقريبًا ومن ثمَّ أصبحَتْ عرفًا أدبيًا أي جزءاً من شفرةِ العربيَّةِ ! وانظر قول شوقي في قصيدته عن أم كلثوم :

سَلوا كُؤوس الطِّلا هل لامَسَتْ فاها
واستخبِروا الرَّاحَ هل مَسَّت ثَناياها
باتت على الرَّوضِ تسقيني بصافيةٍ
لا للسُّلافِ ولا للوردِ ريَّاها
ماضرَّ لو جعلت كأسي مراشِفها
ولو سقتني بصافٍ من حُمَيَّاها

الطِّلا هو الطلاءُ وهو الخمرُ ، وكذلك الرّاحُ ، والصّافيةُ هي كأسُ الخمرِ ، وكذلك السُّلاف والسُّلافة ، والحُمَيّا تعني الخمر كذلك ! أما الفم فهو يرد أولاً مباشرة (فاها) ثم من خلال المجاز المرسل (الثَّنايا أي أسنان مقدمة الفم) ثم من خلال الكنايةِ (المراشف) . وتتكرَّرُ كلمةُ الصافي مرَّتين ، والكأسُ مرتين كذلك !

نحن إذن بصددِ قصيدةٍ أو أبياتٍ لا تهدفُ إلى الاقتصادِ في التعبير لتوصيل معنى محدَّدٍ ، بل بصددِ أبياتٍ تمثِّلُ العرفَ الأدبيَّ العربيَّ فيما يتصلُ باستعمال هذه الصورةِ ودلالاتِها ، والشاعرُ لا يرمي إلى الإحالةِ إلى معانٍ ثابتةٍ خارج النصِّ بل إلى إيجادِ حالةٍ بلاغيَّةٍ تتضافرُ فيها عوامل الشعر المألوفة ، فالأبيات تستقي جلَّ جمالِها من الصِّياغةِ اللغويَّةِ والموسيقيةِ الغلابةِ ، ويكفي أن تنظرَ إلى تتابُعِ الواوين والألفين ـ مع اللام) في الشَّطرِ

الأوَّلِ لتعرفَ ما أعني (سلوا كؤو - الطلا - هل لا) ثم إلى توازي المعنى والتركيبِ بين الشَّطرين الأولِ والثّاني :



فهذا هو ما يعنيه أبو هلال العسكري (في الصناعتين) « بتشبهِ أعجازِهِ بهواديه وموافقة مآخيره لمباديه » ، وإن كان شوقي يستخدمُ حيلةً بلاغية كلاسيكية أيضًا هي التوسيع amplification أو التوسع في المعنى ، الذي أصبح يشار إليه هذه الأيام بالتعبير الموسيقي « التكرار مع التنويع » repetition with variation :

... لو جعلت كأسي مراشفها
ولو سقتني بصاف من حُمَيَّاها

فالتنويعُ هنا يمزجُ بين ما يفترضُ الشاعرُ أن المغنيةَ قد شربته ، وبين ما يظنُّ هو أنه شربه ونهلَ منه فارتوى أثناء غنائها ، أي أن للتَّنويع ضرورةً فنيةً لأنه يدمجُ الصورتين ، ويوحي بصورة أخرى هي تمنيه تقبيلَها !

والمترجمُ الدارسُ للأدب الإنجليزي لن يتوقَّفَ طويلاً عند المعنى الإحاليِّ أي دلالة ألفاظِ هذا النصِّ على أشياءَ ماديةٍ بعينِها مثلما يفعلُ مترجمُ النصوص العلميةِ ، ولكنه واعياً أو دون وعي يستدعي نصّاً آخر بالإنجليزية ، ويقوم بتفسير نصِّ شوقي ومن ثمَّ يترجمُهُ من خلالِه ألا وهو نصُّ قصيدةٍ للشاعرِ بن جونسون بعنوان To Celia :

Drink to me only with thine eyes
And I will pledge with mine
Or leave a kiss but in the cup
And I shall not ask for wine
The thirst that from the soul doth rise
Doth ask a drink divine
But might I of Jove's nectar sup
I shall not change for thine !

وترجمتها المنثورة الحرفية هي : اشربي نخبي بكأس عينيك ، وسوف أبادلُكِ النخبَ بكأس عينيّ ، أو اتركي قبلةً وحسب في الكأس ، وعندها لن أطلبَ الخمرَ ! فالعطشُ الذي يزدادُ في الروح يطلبُ شرابًا مقدّسا ، لكنني حتى لو شربتُ رحيقَ ربِّ الأربابِ ، فلن أستبدلَهُ بخمر عيونك !

لقد كانَتْ هذه أغنيةً مألوفةً في عصر النهضةِ ، ولا يكادُ يخلو منها كتابٌ من كتبِ المختاراتِ الشّعريةِ ، وشفرتُها الأدبيةُ أجنبيةٌ صرفةٌ ، فتبادلُ الأنخابِ بصك كأسي الشاربين تقليد غربي محض ، واستعمال الصور الرومانية الوثنية ، كصورةِ رب الأرباب ، كان مألوفًا باعتباره من حيل البلاغةِ الشعريّةِ حتى بعد استتبابِ أديانِ التّوحيدِ ! ولكن الموقفَ هنا يتضمَّنُ عناصرَ تقبلُ المقارنة مع موقفِ شوقي ، خصوصًا إذا أجرينا الموازنةَ المعقولة بين الشفاهِ والعيونِ ، وقبلة الكأسِ تبرزُ لدى الشاعرين بصورةٍ لا لبسَ فيها ولا غموضَ !

ولذلك فسوف نلمحُ في الترجمةِ الإنجليزيَّةِ التّاليةِ تشابكَ معاني القصيدتين وتجاوبَ أصداءِ صورِهما :

Ask ye those cups of wine
If they have touched her lip !
For the distilled nectar fine
She offers me this eve to sip
In the meadow of melody
Beats both rose and wine
In quenching the thirst of soul and body !
Oh, that her lips were but my cup
So that from her wine I may now sup !

بل إن المترجمَ هنا ، عن وعي أو عن غيرِ وعي ، يستخدم القوافيَ نفسَها ، وبعض الكلماتِ التي استخدمَها الشّاعرُ الإنجليزي في الإشارة إلى الخمرِ (wine–nectar) ويزيدُ من طول الأبياتِ تدريجيًا من ثلاثِ تفعيلاتٍ إلى خمس تفعيلاتٍ ، منتفعًا بعلل الزِّيادةِ والنقصِ في تنويع أنغامِهِ الإنجليزية ، ولكن أهمَّ الإضافاتِ التي تقطعُ في رأيي بتأثرِ المترجم بنصٍّ بن جونسون ، هو الإشارةُ إلى أن خمرَ الغناءِ « تروي عطشَ الرّوح والجسدِ » ، وشوقي يستعملُ كلمتين في الإشارة إلى ذلك هما « تسقيني » و « ريّاها » ، دون تخصيص الروح أو الجسد ، وإذن فلن نكونَ مجحفين إذا قلنا إن المترجمَ أخذَ صورة « ريّ الروح » من بن جونسون ، وأضاف الجسد لإتمام معنى شوقي ، وربما لإحكام القافية كذلك !

(٤)

التفسير والأدب المقارن

نحن لا نبالغُ إذن حين نقولُ إن التفسيرَ نفسَه ، إذا صحَّ أنه يمثِّلُ

مرحلةً منفصلةً سابقةً للصِّياغَةِ ، يتضمَّنُ مقارنةً دفينةً مع النصِّ الأجنبي ، فالمترجمُ يتكلم لُغةَ بن جونسون ، ويستخدم الكلماتِ القديمةَ أو الشِّعريةَ مثل ye بدلاً من you ، وربما للإشارة إلى أن المخاطبَ « جمع » لا « مفرد » ، و eve بدلاً من evening في نقل الإيحاء بأن الحمامةَ التي يخاطبها الشاعرُ (المغنية) تصدحُ في هدأةِ الليل – ودليله على ذلك لا يقتصرُ على كلمة « باتت » بل يدعمه استخدام شوقي للفظ الليل صراحة في بيتٍ لاحقٍ :

مدت إلى اللَّيلِ جيْداً نافراً ورمت
إليه أذنا وحارت فيه عيناها

وهو يضيفُ صفةً للرَّوْضِ meadow تحيله إلى « روض الألحان » أو الروض الذي تتردَّدُ فيه الألحان ، وإن كانت الإضافةُ هنا يمكِنُ أن تصل إلى حدِّ الاستعارةِ كما تقول كريستين بروك –روز Christine Brooke–Rose في كتابها « الأسس النَّحويَّة للاستعارةِ » *A Grammar of Metaphor* ، والاستعارةُ عن طريق الإضافة لست غريبة عن العربية ، وكذلك فإن المترجمَ يستخدمُ التركيبَ الذي اشتهرَ به ملتون وهو وضعُ الموصوفِ بين صفتين ، أي تقديمُ صفةٍ وتأخير أخرى ، وربما كان ذلك هنا بسببِ ضروراتِ الوزن والقافية .

الصياغة تفسير

ولكن التفسيرَ في الواقع مرحلةٌ لا تنفصلُ عن مرحلةِ الصِّياغَةِ في الترجمة الأدبيَّةِ ، فالمترجمُ شأنه في ذلك شأنُ الشّاعرِ الأصلي ، يستكشفُ

معانيَ القصيدةِ وصورها في المرحلتين ، وهو في مرحلة الصِّياغَةِ مفسرٌ أيضًا ، وإن كانت الصياغةُ باعتبارها مرحلةً لاحقةً تقتضي أخذَ عوامل أخرى في الحسبان، تتعلق في المقام الأول بالجمهور الذي يخاطبه ، فمترجمُ أبياتِ شوقي يضعُ نفسَهُ في الموقع الذي أراده شوقي من سامعيه وهو الانتماءُ إلى تراثٍ قديمٍ ، وتقديم صورة معاصرة له يقربه بها من أفهام سامعيهِ ، أي يحييه بها ، وهذا هو معنى حركة الإحياء أو البعث !

فقارئ الترجمة الإنجليزية سوف يدركُ من اختيارات المترجم للألفاظِ والزِّحافاتِ العروضيَّةِ و تلوين القافية أنه إزاء نصٍّ قديمٍ – منذ المطلع نفسه الذي يستندُ فيه المترجمُ إلى عكس inversion بناءِ السؤال (Ask ye) وهو صيغةُ استفهامٍ في الأساس ، وإن كانَتْ تتضمَّنُ هنا معنى الأمر أيضًا – فالإنجليزية الحديثة تتوسل بالأفعال المساعدةِ modal auxiliary مثل do أو can أو may هنا – (do you ask ?) ولذلك فإن السؤالَ الإنكاريَّ الذي يضمرُ الأمرَ imperative يعتبر عاملاً من عوامل تحديدِ الزَّمانِ (والمكان) deixis (والصفة منها deictic) وهي عواملُ مهمةٌ عند ترجمةِ نصٍّ قديمٍ أو معاصر .

وينطبقُ ذلك على ترجمة النصِّ المسرحيِّ المعاصرِ . فالمترجمُ الذي يختارُ الفصحى بدايةً لتقريبِ النصِّ المسرحي إلى القارئ يكونُ قد حدَّدَ الابتعادَ الزمنيَّ والمكانيَّ عنه . وهذه من أولى الخطواتِ على طريق خياراتِ الصياغَةِ. فإذا اختارَ الفصحى التراثية كان يقول لنا ضمنًا إنه يعتبرُ النصَّ قديمًا ، ويطلبُ من القارئ أن يضعَ ذلك في اعتبارهِ عند قراءتِهِ بكلِّ ما يستلزمُهُ ذلك من منهج ثقافيٍّ أثري archeological أي منهج استقراءِ الزَّمن القديم

والمكان الموحي به ، لا إدراج النصّ في سياق خبرة القارئ الواقعية . أما إذا اختـارَ المترجمُ اللُّغةَ الدارجةَ (العربيـة المصـرية مثـلاً) فإنه يحكمُ بدايةً بأنَّ الصـورةَ التي يراها للنصّ صـورةٌ معاصـرةٌ ، أي أن تفسير المترجم له تفسير معاصر ؛ فالمترجم هنا مؤلف بالنيابة vicarious .

(٥)

التفسير والصياغة مقارنة

ولننظر الآن في مدى التغييرِ الذي يحدثُ للنصّ المترجم حين يضعُ المترجمُ نفسَهُ في موقع المفسِّرِ والصّائغ معًا ، أي حين يرينا في اختيارِه مدى موازنته بين تفسيره للنصّ الأجنبي ومدى حرصه على إخراج صورةٍ عربيةٍ منه ، تراعي جمهورَ الأحياءِ . هذه أبياتٌ ثمانيةٌ من الفصل الثالثِ في مسرحيةِ تاجر البندقية لشكسبير يعتبرُها النقادُ مقطوعةً غنائيةً lyrical وكثيراً ما يدرجُها مؤلفو كتبِ المختاراتِ في نماذج الشعرِ الغنائي :

Portia: How all the other passions fleet to air

As doubtful thoughts, and rash–embraced despair.

And shuddering fear, and green–eyed jealousy !

O Love !

Be moderate; allay thy ecstasy;

In measure rain thy joy; scant this excess.

I feel too much thy blessing; make it less,

For fear I surfeit.

III. ii. 108–115

المعنى الحرفي واضحٌ وهو ، نثراً ، (انظر) كيف تطيرُ جميعُ المشاعرِ

الأخـرى وتضـيعُ في الهـواءِ ! مـثل الظنون واليـأس الذي يعـانقُـه الطيشُ، والخوفُ الذي يبعثُ الرعدةَ ، والغيرةِ ذات العينين الخضراوين ! أيُّها الحبُّ! كن معتدِلاً ، وخفف من حدَّةِ نشوتِكَ ، اقتصد في الفرح الذي تمطره (في نفسي) ، وقلل من غلوائك ، فإن هناءَكَ يغمرني بإحساس أكبر مما ينبغي ، فاقتصدْ فيه لأنني أخشى التخمةَ !

وهذا المعنى هو ما أسميته في أوَّلِ الفصل بالمعنى الإحالي ، أي ما تدلُّ عليه الألفاظُ بتركيباتها القائمة بعد تجريدها من السِّياق الشعريِّ ، أما السِّياق الشعريُّ فيتضمَّنُ إلى جانبِ ذلك عنصرين لا يمكِنُ تجاهلُهما في الشعر ، وهما الوزن والقافية . فشكسبير هنا يقدِّمُ لنا مقطوعةً موزونةً مقفاةً لا يمكِنُ إدراكُ معناها الشعريّ دون أخذِ الوزنِ والقافية في الاعتبار ، ولذلك فقد لجأ المترجمُ عندما وضع نفسه في موضع الشاعرِ إلى تمثُّل هذين العنصرين ، وأتى لنا بالمقابل العربي الذي يتكئ عليهما ، ولو ضحى في سبيل ذلك ببعضِ الصورِ :

ما عدا الحبَّ مِن مشاعرَ ولّى ... ومضى في الهَواءِ مثل الهباءِ
من ظنونٍ وبعضِ يأسٍ شرودِ ... أو كخوفٍ وغيرةٍ حمقاءِ
أيُّها الحبُّ رحمةً بي ترفَّقْ ... لا تُذِبْني بسَكْرةٍ وانتشاءِ
أمطر الفرْحَ بين جَنْبَيَّ لكنْ ... اقتَصِدْ وابتعدْ عن الغلواءِ
يغمر النَّفسَ منك فيضُ هناءٍ ... وأنا أخشى تُخْمة الامتلاءِ

البحر هنا هو الخفيفُ (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) والقافية موحدةٌ ، مع نقل التصريع من البيتِ الأول إلى الأخيرِ ، وقد اقتضَتْ الضرورةُ الشعريةُ إبرازَ همزة (الامتلاء) في البيت الأخير ، وفيما عدا ذلك لا تتضمَّنُ

الأبياتُ من الزِّحافات والعلل ما يزيدُ عن المألوفِ في الخفيفِ ، وأما ما حذفه المترجمُ فهو صورة عناق الطيش لليأس ، وصورة تأثيرِ الخوفِ أي الرعدة ، وإن كانَ قد استعاضَ عن الطيش بصفةِ « الشرود » ، وعن لون عيني الغيرةِ بصفةِ الحمق ، مما يعد من قبيل التفسيرِ !

نحن إذن أمام عملين أدبيّين بلُغتين مختلفتين مهما يبلغْ من تماثلهما لأن كلاً منهما يتوسلُ بالشَّفرةِ الأدبية لكلٍّ من اللغتين ، ويطوّع الموسيقى الشعرية لمقتضيات الجمهور ، ويراعي التماثل في الموقف الذي ينعكس في التراكيب . فالبيتُ الأولُ يكررُ معنى الذهابِ في « مضى و ولى » ، ولا بد أنه ينظر إلى قول محمود حسن إسماعيل :

ارفع الرأسَ يا أخي فلقد ما ت و ولى زمان الاستعباد

فالتماثلُ في البحر لا يمكنُ أن يكونَ من قبيلِ المصادفةِ ، والألف الممدودةُ في القافية (رغم اختلاف الرَّويّ) توحي بذلك ، و « مضى و ولى » تماثل « مات و ولى » وإن كان التعبيرُ الأخيرُ غريبًا فالميتُ لا يتحركُ ! و على أي حال ، فالإيحاء بموسيقى العربيةِ الأصيلةِ في بحرٍ مركّبٍ (أي من غير البحورِ الصافيةِ التي لا تتغير فيها التفعيلات) يؤكد حالة الاطمئنانِ التي تريدُ بورشيا أن تفصح عنها ، خصوصًا من خلال تجانس الحركاتِ assonance (ترجمة مجدي وهبة) أو التجانس الصَّوتي في الهواءِ والهباءِ ، والظُّنون والشُّرودُ وما إلى ذلك ، بحيث يمكِنُ للدّارس أن يعتبرَ الترجمةَ عملاً جديداً يقف على قدميهِ ، ويقبل المقارنةَ بالعملِ الإنجليزي .

ولكن هذه الترجمة ، كما سبقَ أن ذكرت ، تحدِّدُ ضمنًا زمنَ القصيدةِ ومكانَها ، فكأنما يقولُ المترجمُ لنفسه : لو كنت عربيًا وكنت أعيشُ في عصر سابقٍ و وضعت نفسي في موضع بورشيا فماذا كنت أقولُ ؟ ومعنى ذلك إذن أن تنفتحَ أمامنا إمكانات إخراج صورٍ أدبيةٍ متعددةٍ للنصِّ الواحدِ ، ونحن لا نستطيعُ قياسَ مدى نجاحها مستندين فحسب إلى مدى اقترابِها من الأصل فذلك هو معيارُ الترجمةِ العلميةِ فقط ومثلها الأعلى هو الإحالةُ التي تحدثنا عنها في أول الفصل ، ولكننا لا بدَّ أن نستخدمَ معاييرَ أخرى مستقاةً من النقدِ الأدبي وتطبيقاته على اللغة والصياغة .

(٦)

الترجمة أدب مقارن

ولذلك فالمقارنةُ بين الترجماتِ هي أيضًا من مباحثِ الأدب المقارنِ . ولننظرْ الآن في ختام هذا المبحث إلى ترجماتٍ منوعةٍ لحديثِ عُطيل في المشهدِ الثالثِ من الفصل الأول من مسرحية « عطيل » ، ونرى كيف ترجمه نعمان عاشور بالعربيةِ المصرية (الدارجة) وترجمَهُ غيرُه نثرًا ونظمًا :

Othello : Her father loved me; oft invited me;
Still question'd me the story of my life,
From year to year, the battles, sieges, fortunes 130
That I have passed.
I ran through it all, even from my boyish days
To the very moment that he bade me tell it;
Wherein I spake of most disastrous chances,
Of moving accidents by flood and field, 135

Of hair-breadth scapes i' the imminent deadly breach.
Of being taken by the insolent foe
And sold to slavery, of my redemption thence
And portance in my travels' history;
Wherein of antres vast and deserts idle. 140
Rough quarries, rocks and hills whose heads touch beaven.
It was my hint to speak, – such was the process;
And of Cannibals that each other eat,
The Anthropophagi and men whose heads
Do grow beneath their shoulders. This to hear 145
Would Desdemona seriously incline;
But still the house–affairs would draw her thence
Which ever as she could with haste dispatch,
She'ld come again and with a greedy ear
Devour up my discourse : which I observing 150
Took once a pliant hour, and found good means
To draw from her a prayer of earnest heart
That I would all my pilgrimage dilate.
Whereof by parcels she had something heard.
But not intentively : I did consent, 155
And often did beguile her of her tears.
When I did speak of some distressful stroke
That my youth suffer'd. My story being done.
She gave me for my pains a world of sighs :
She swore, in faith, 'twas strange, 'twas passing strange, 160
'Twas pitiful, 'twas wondrous pitiful :
She wish'd she had not heard it, yet she wish'd

That heaven had made her such a man : She thank'd me,
And bade me, if I had a friend that loved her,
I should but teach him how to tell my story, 165
And that would woo her. Upon this hint I spoke;
She loved me for the dangers I had pass'd,
And I loved her that she did pity them.
This only is the witchcraft I have used;
Here comes the lady; let her witness sit. 170
I. iii. 127–170

قـد يدهش القـارئ من إيرادي هذا النصَّ الطويلَ (٤٤ سطرًا) بدلاً من قطعة قصيرة ، والواقعُ أنني تعمدت ذلك لأنه يمثل لونًا خاصًا من الكتابة الأدبيـة وهو أسلوبُ « السـرد الدرامي » – وهو نوعٌ جـدُّ خـاصٌ ، يتطلَّبُ براعةً لا يكادُ يتفوق فيهـا أحد على شكسبير ، بمعنى أنه أساسًا أسلوبٌ قصصيٌّ ، ولكنه مدرج في صلبِ الحدثِ الدراميِّ بحيث يتخذُ موقفًا وسطًا بين السردِ وبين الحوارِ !

فعطيل هنا يشرحُ للحاكم كيف أحب ديزدمونة وأحبته ، مخصصًا نصف الحديث تقريبًا لما قصه على ديزدمونة من مغامراتِ الشبابِ ، كأنما ليعيدَ ما جرى أمامَ أعيننا ، ثم بنى على أساس ذلك إيضاحَه لتأثر ديزدمونة بالقصَّةِ حتى إن الحاكمَ ليبدي إعجابَهُ بها ، ويقولُ إنها قصةٌ خليقةٌ بأن تستهوي فؤادَ ابنتِه هو نفسه ! والنصفُ الثاني يتضمَّنُ روايةً لحديث ديزدمونة من وجهةِ نظرِ عطيل ورده على ما قالته ، أي أنه حوار مرويّ يصعدُ إلى ذروةٍ ، ويشبه بناؤه بناء الحكاية المستقلة ، وإن كان لها مكانها

في صُلبِ الحدث الدرامي في المسرحية .

ماهي الاختياراتُ المتاحةُ أمام المترجم إذن ؟ إنه سؤالٌ ينتمي أدبيّا إلى مباحث الأدب المقارن بل إنه من الأسئلة الثابتة في الأدبِ المقارِنِ ! إن عطيل ، كما هو واضح ، ذو أسلوب ناضج وصياغة لغوية محكمة - يستخدمُ الجملةَ الطويلة حين يضمنُ متابعةَ السامع واستغراقِهِ ، ثم ينزعُ إلى تقصيرِ العبارةِ واستخدام التقديم والتأخيرِ لجذبِ الانتباهِ أو للتشويق . وحيله اللغويةُ كما يقول سلجادو (طبعة سوان للمسرحية) تدلُّ على خبيرٍ بفنِّ القول ، وعلى أن إيقاع حديثه المنظوم ينهض بمهمةٍ كبرى في توصيل المعنى الدرامي ، الذي يصبحُ في غضونِ المسرحية معنى شعريّا أيضًا ! فهو عربي فصيحٌ يحيطُ بفنونِ البلاغة ، ويبرز بين أبطال شِكسبير باعتباره ذلقَ اللّسانِ ناصعَ البيانِ ، وما أشبهه بأميرِ المغرب (الذي سبق لشكسبير تصويرُه في تاجر البندقية) الذي يفاجأ بورشيا بقوله:

Mislike me not for my complexion,
The shadow'd livery of the burnish'd sun,
To whom I am a neighbour and near bred.

لا تنفري مني لسمرة الأديمِ إنها
رِداءُ ظلٍّ أكْتَسيه
في حَضْرَةِ الشّمسِ التي تُشعُّ ناراً
جارتي وبنت موطني !

(الأبيات الأولى من المشهدِ الأوّلِ من الفصل الثاني)

هل يختارُ المترجمُ العربية المصرية (الدارجة) لترجمةِ هذا الشعرِ ؟ هل يقعُ اختياره على النثر بالفصحى المُعْربة ؟ وكيف يحددُ مستوى أسلوبِهِ حتى يحققَ مرامي شكسبير ؟ إنني لا شكَّ معجبٌ بجرأةِ نعمان عاشور على الإقدام على ترجمةِ هذا النصِّ بالعربيةِ المصريةِ ، ولكنني غير معجبٍ باختصارِهِ لهذا الحديثِ المسهبِ ، وعدم استخدامه لتراث العامية الحافل ، ولننظرْ إذن في البداية إلى الصورة العامية التي قدَّمها نعمان عاشور ، الكاتب المسرحي الفذ ، رحمه الله :

عطيل : كان أبوها بيحبني ودايماً يعزمني ويلحّ عليّ أحكي له قصة حياتي سنة ورا سنة .. المهالك اللي شفتها .. والمعارك اللي خضتها . وكنت باحكي له على كل حاجة . ازاي بقيت أنفد بجلدي على آخر لحظة ولما أسروني وباعوني في سوق العبيد ... والحيوانات والوحوش اللي اتعرضت لها ... وكانَتْ ديزدمونة ميالة تسمع حكاياتي . ولو أن مشاغل البيت كانت بتبعدها كثير .. لكن كانت ما بتصدَّق تخلَّصها وتدنها راجعة و ودانها مفتحة تلقف اللي أقوله لقف . لدرجة أنها ساعات كانت تعيط على اللي شفته واللي قاسيته في صبايا وشبابي . قصره . حبتني للمخاطرة والأهوال اللي مريت بيها ، وأنا حبيتها لأنها كانت بتعطف عليّه . ودا هو النوع الوحيد من السحر اللي استعملته معاها ، ومع كلٍّ ، أهي جاية وحتسمعوا شهادتها .

(مجلة المسرح – القاهرة – سبتمبر / أكتوبر ١٩٨٤)

الواضح أن نعمان عاشور هنا قد تأثّر بتوفيق الحكيم ، فقدَّم لغة وسطى غير معرَّبة بينما كان توفيق الحكيم يدعو إلى الفصحى المُعْرَبَة التى « تستفيد » من ثراء العامية ، ولكن اللُّغَة الوسطى الذي يستخدمُها عاشور تتضمن لكنةً أجنبيةً تبعدُ بها تماماً عما كان يسميه محمد مندور بالعامية الجزلة (التي اشتهر بها سعد وهبة مثلاً) لأن عاشور يتردد بين الالتزام بالكلمات الفصيحة والبناء العامي للجملة ، مما جعل الترجمةَ شبيهةً بحديثِ « الخواجات » « بتبعدها كثير » « كانت تعيط على اللي شفته » - ولكن العيبَ الأساسيَّ هو الاختصارُ ، ومفتاحه كلمة « قصره » (inshort) غير الموجودة في نص شكسبير ولا يمكِنُ أن توجدَ ! وهو يكتبُ النصَّ من جديدٍ بالعامية كأنما يكتبُ حواراً في مسرحيةٍ واقعيةٍ له ، أي أنه أساء فهم الشَّفرةِ الأدبيَّةِ لـ « **عطيل** » بإحالتها إلى تراث مدرسةٍ أدبية مختلفةٍ ، وهو لم يجهدْ نفسَهُ في تقمُّصِ روح النصِّ الأصلي أو تحويلِ شفرته الخاصة إلى الشفرةِ العربيَّةِ المقابلةِ ولا نقولُ المماثلة !

وأمامي الآن ترجمتان سأوردهما دون تعليقٍ مسهبٍ ، مكتفيًا بهذا التقديم : الأولى من إبداع شاعرٍ فحلٍ هو خليل مطران . وترجمته تنشد الأمانةَ والصدقَ في النقل ، وهو لا يكادُ يخطئ في معنى لفظٍ واحدٍ رغمَ أنه كان يترجمُ عن الفرنسيةِ . وهو إلى ذلك ينجحُ في تفسير نبرات حديث عطيل ، وينقله إلى الشفرة العربية المضاهاة به ، وأنا أقولُ ذلك رغم إدراكي لصعوبةِ الحكم على التقاليدِ الأدبيَّةِ والأعرافِ اللُّغويَّةِ التي بعد العهدُ بها ، فقد كان مطران ينتمي إلى جيل شوقي وحافظ والمنفلوطي والرّافعي ، أرباب

الأسلوبِ الرفيع والصِّياغَةِ البارعةِ . وكان يشاركُ جيلَ الرّوادِ في صناعة العربيَّةِ المعاصرةِ ، اشتقاقًا ونحتًا وتعريبًا وترجمة ، وكان مثله الأعلى هو المثلَ الأعلى المطلقَ للبلاغَةِ العربيَّةِ القديمةِ مهما يكن قد بالغَ في ذلك بعض الشيء ؛ إذ لا بدَّ أن يلاحظَ القارئ إحاطةَ مطران بمصطلح اللُّغةِ العربيَّةِ الأصيل « رقتها لي » و « ثُلْمة من ثُلْمات الحصار » و « قالت في بعض ما قالت » وكثرة توسله بالصيغ الدينية التي تمثل جزءًا لا يتجزَّأ من تراث العربية « لولا لطف من الله تداركني » و « لأقوام أخر جعل الله رؤوسهم تحت أكتافهم » ، بحيث تخرج ترجمته نسيجًا متجانسًا لا حيرة فيه ولا تخبط بين أسلوبٍ وأسلوبٍ ، رَحِمَ الله مطران .

والترجمةُ الثانية هي ترجمة جبرا إبراهيم جبرا الذي يكتفي بالمعاني الإحاليَّةِ للألفاظِ ، فترجمته ترجمةٌ إحالية ، ولا تخلو من أخطاء في فَهْم المعنى- مثل تصورِهِ ، رحمه الله ، أن floodand field تعني « الفيضانات والحروب » ! وهي لا تعني إلا في البحرِ والبرِّ (وقد وضعها مطران في صورتها القرآنية « في البر والبحر ») وقد شاع استخدامها بعد شكسبير حتى أصبحَتْ من المصطلح العامِّ للغة الإنجليزية !

والمنهج الذي يتبعه جبرا يذكرنا بمنهج مشروع ترجمةِ شكسبير الذي تبنَّته جامعةُ الدول العربيَّةِ في الترجمة الحرفيَّةِ التي تصر على تقديم لفظٍ واحدٍ مقابلَ كلِّ لفظٍ ، ويدافعُ عنه حاليًا مترجمو الأمم المتحدة استنادًا إلى أن ترجمتهم علميةٌ ، وأقل ما يقالُ عن هذا المنهج هو أنه فاسدٌ ، فلم يَعُدْ أحدٌ من دارسي اللُّغةِ يعتبرُ الكلمةَ المفردَةَ وحدةً للتعبير ، بل لقد تجاوزَ

بعضُ العلماءِ اعتبارَ الجملةِ وحدةَ التعبير ، وأجازوا ضمَّ العباراتِ بعضها إلى البعض إذا اقتضى الأمر ذلك ، وقَرّ رأي أساتذةِ ترجمةِ الكتابِ المقدس (انظر *The Poetics of Translation*) على ضرورةِ ضمِّ الآيات بعضها إلى بعضٍ في الترجمة حتى لا يُتْتَسَرَ المعنى ، ولم يعارضْ أحدٌ ذلك !

والأعجب من ذلك أنه عندما حاولُ « التصرف » في الترجمة كأن يجد عوضًا عن a world of sighs (عالم أو دنيا من التنهدات ، بمعنى زفراتٍ وآهاتٍ لا تحصى ، أي لا أوَّلَ لها ولا آخر) يجعلها « كافأتني على أتعابي بوابل من التنهدات » ! والوابل بعد هو شؤبوب المطر (في العربية التراثية) والكلمة تستخدمُ في العربية المعاصرة في معانٍ مجازيةٍ غيرِ حسنةٍ مثل « وابلٍ من الرصاص / الطلقات / الشتائم » !

ويكفي هذا التقديمُ ، وسوف أوردُ النَّصين متقابلين كيما يرى القارئ مدى إبداع مطران نثراً ومدى حَرفيَّةِ وأخطاءِ جبرا ، ثم أختَتمُ المقالَ بترجمتي المنظومةِ للحديثِ نفسه ، وأعتقدُ أن الصورةَ الأدبيةَ التي تخرجُ في كل نص لـ « **عطيل** » العربي تكفي لإثبات ما سعيت لإثباتِهِ من انتماء الترجمة الأدبية إلى الأدب المقارِن .

خليل مطران	جبرا إبراهيم جبرا
كان أبوها يحبني . وكان كثيراً ما يدعوني فيسألني ترجمتي مفصلة سنة بسنة ، وبيان المكافحات والمحاصرات التي شهدتها ، وتعديد ما أحرزته من النصرات ، فكنت أجيبه إلى أمنيته حتى لم تبق في حياتي كبيرة ولا صغيرة إلا حدثته بها وذلك منذ نعومة أظفاري إلى اليوم الذي كنت أجالسه فيه . فمما وصفته له الطوارئ الرائعة والفواجع المبكية التي لقيتها برًّا وبحراً من مثل ما جرى لي يوماً وقد أوشكت أن أقتل في ثُلْمة من ثُلْمَات الحصار لولا لطفٌ من الله تداركني عن قيد شعرة ، ومن مثل استئساري يوماً لعدوٍّ وقح باعَني بيعَ الرقيق ، ومن مثل شرائي رقبتي ، وضروب الغرائب التي صادفتها في أيامي. وكان في خلال إخباري بتلك الوقائع يدخل في كلامي تَصْويرُ مفاوزَ فسيحة وصحاريَ قاحلة ومحاجرَ كالحة ، وصخور وجبال تشمَخُ بقممها إلى العنَان .	كان والدها يحبني ، وكثيراً ما يستضيفني . ويسألني دوماً عن قصة حياتي من سنة إلى سنة . وما رأيته ١٣٠ من معارك ، وحصارات ، وتقلبات . فرويت له كل شيء ، منذ أيام الصبى حتى اللحظة التي طلب فيها إليّ الكلام. فتحدثت عن نوازل جد رهيبة ، وأحداث مثيرة من فيضانات وحروب ١٣٥ عن النجاة مراراً بقيد شعرة من الثغرة المهدّدة بالتهلكة ، عن وقوعي أسيراً في يدّ العدو الوقح الذي باعني عبداً ، وكيف افتديت بعد ذلك ، وما فعلته في أيام تجوالي وترحالي ، فأتيح لي الحديث عن كهوف هائلة وصحاري خاوية . عن مقالع وعرة وصخور ، ١٤٠ وشواهق تلامس رؤوسها السماء — هكذا كانت حكايتي .

خليل مطران	جبرا إبراهيم جبرا
كُل هذه الأغراض كانت تمر تباعًا في أقـوالي ، ناهيكم بمشـاهداتي لأكلَة اللحوم البشرية ولأقوام أخر ؛ جعل الله رُؤوسَهم تحت أكتافهم . وكـانت ديدمـونة تسـمع هذه الأقاصيص بشغف . سوى أن بعض مشاغل البيت كانت بين آن وآن تضطرها للقيام فإذا انصرفت لها قضتها بأسرع ما تستطيع وعادتْ تشربُ حديثي بأذن ظمأى . فلما لمحتُ ذلك منها استدرجتُها ذاتَ يوم في ساعة مناسبة لتسألني أن أقص عليها بالتمام سيرةَ رِحْلاتي التي كانت قد سمعت منها نتفا ولم تتمكنْ من استتباعها فأعدت عليها تلك السيرة كما أرادت وكنت أراها غير مرة تبكي رحمةً لشبابي مما أصابني فيه من الأرزاء الأليمة . وعندما ختمت قصتي كافأتني عليها بتَنَهُّدات لا تحصى ، وأقسمت أنها غريبة في الغاية وأنها محزنة إلى النهاية بحيث تمنت لو لم تسمعها – على أنها قالت في	وعن أكلة البشر الذى يلتهم بعضهم البعض ، والأنثروبوفاجيين ، وأناس تطلعُ رؤوسهم من تحت أكتافهم . بسماع هذا كله ١٤٥ شُغفت دزديمونة ، غير أن شؤون المنزل كانت بين الحين والحين تشْغلها عني ، فتفرغُ منها بأعجل ما تستطيع ، لتعود من جديد ، وبأذن نهمة تلتهم حديثي . وأنا عندما لحظت ذلك ، ١٥٠ اغتنمت ساعة مواتية ، تمكنت فيها من أن أستخرج منها رجاء من القلب بأن أسرد عليها حكاية ترحالي كلّها بتفصيل . بعد أن كانت قد سمعت منها نتفاً دونما تركيز . و وافقت أنا ، ١٥٥ وكثيراً ما استدررت دمعها وأنا أروي لها عن هذه النكبة أو

خليل مطران	جبرا إبراهيم جبرا
بعض ما قالت أنها كانت تود لو خلقها الله رجلاً على هذا المثال ثم شكرت لي معروفي ، وكاشفتني بأنه إذا كان لي صديق يحبني فحسبي أن أعلّمه كيف يقصُّ ترجمة حياتي لتَرْضَى به قريناً . هذه العبارة جرأتني فَبحتُ لها بما في ضميري وعلمت منها أنها أحبتني بسبب الأخطار التي عانيتها وشَعَرتُ من نفسي أنني أحببتها لما تبينْتُ من شفقتها عليَّ ورقَّتها لي . ذلك هو الفنُّ الوحيد الذي توسلت به إليها من أفانين السحر . على أنها قادمة وستسمعون شهادتها . (تدخل ديدمونة)	تلك مما حلّ بي في شبابي . وكلما انتهت حكايتي كافأتني على أتعابي بوابل من التنهدات . وراحت تقسم قائلة إنها غريبة في منتهى الغرابة ، ١٦٠ إنها مؤسية ، في غاية الأسى ، وتمنت لو أنها لم تسمعها ، ولكنها تمنت لو أن السماء جعلتها رجلاً مثلي . لقد شكرتني ، وطلبت إليّ إن كان لي صديق يحبها أن أعلّمه كيف يروي قصتي ١٦٥ فيكسب بذلك ودها . فاغتنمت تلك الفرصة ، وتكلمت . لقد أحبتني لما عرفتُ من مخاطر ، وأحببتها لأنها أشفقت عليّ منها . هذا هو السحر الوحيد الذي استخدمته . وها هي السيدة قادمة . فتشهد على ذلك. ١٧٠

وأخيراً أقدمُ صورةً منظومةً لنفس الحديثِ ، لم تنشرْ بعد ، حاولت أن أجمعَ فيها بين الالتزام بالمعنى وبين سهولةِ الصياغَةِ التي قصدتُ بها مخاطبةَ جمهورِ اليومِ بلغةِ اليومِ ، ومحاكاة إيقاعات شِكسبير من خلال الرَّجزِ الذي أحيانًا ما يتداخلُ مع صاحبيه في الدائرةِ الخليليةِ وهما الرّمل والهزج وأحيانًا ما يتحول إلى الكامل :

عُطيل : لَكَمْ أحبَّني أبوها ! وكم دَعاني للزّيارة
وكان كلَّ مرةٍ يلحُّ أن أقصَّ قصتي عليه
وما شَهِدْتُهُ على مرِّ السنين مِن معارك
ومن وقائعِ الحصارِ أو تقلُّبِ القدرِ . ١٣٠
وقد قصصتها جميعًا منذ أيام الطفولة
للَّحظة التي رويتُ فيها هذه الرواية .
حدثته عن الكوارثِ المُرْبَدة التي ادْلَهَمَّتْ
وما ألمَّ بي من المخاطرِ المثيرةِ ، في البحرِ أو في البرِّ ، ١٣٥
وعن نجاتي بعدما أصبحتُ قيدَ شعرةٍ من الهلاكِ
قبيلَ دكِّ قلعةٍ محاصرةٍ ،
أو عندما وقعتُ في أيدي الأعادي الظلمة
وكيف باعوني بأسواقِ النِّخاسة
وكيف عندها فديت نفسي ، وكل ما شاهَدْتُ في أسفاري .
حدثته عن شاسعِ الكهوفِ أو عن موحشِ الصَّحاري ١٤٠
وعن وعورةِ المحاجرِ التي وقَعَتْ فيها والصُّخور والرَّواسِيّ التي
تناطح السماء ! وهكذا مضيت في روايتي :

حدثته عن آكلي لحم البَشَرِ
من يأكلونَ بعضَهم بعضاً ، وعن رجالٍ تنبتُ الرؤوسُ عندهم
تحت المناكبِ ! و شاق أن تصغي لذاك « ديزدمونة » ١٤٥
لكِنَّ شغل المنزلِ الكثيرَ كان يقتضي انصرافَها
فتنتهي منه بأقصى سرعة
كيما تعودَ لالتهامِ ما أقصُّهُ بأذن نهمة !
وعندما لاحظتُ ذاك رمت ساعة مناسبة ١٥٠
وآنذاكْ – جعلتها تسألني بكل صدقٍ واشتياقٍ
أن أقصَّ رحلتي عليها كاملة
بدلاً من الشذراتِ والنُّتفِ التي
سَمِعَتْ بها في تلكم الأثناءِ دونما تسلسل !
أجبت سؤلها وكم نزحت الدَّمعَ من عين الفتاةِ ١٥٥
حين قصصتُ بعضَ ما عانيت في صدرِ الشبابِ من محن
وعندما فرغتُ من روايتي
أخذت أجراً سابغًا .. بحراً من الزفراتِ والآهاتِ !
بل أقْسَمَتْ بأنها حقًا لقصة غريبة .. جدُّ غريبة ! ١٦٠
وإنها تذكي مكامنَ الشجونِ والأسى !
وقالت ليت أني ما سمعتها ، لكنها تَمَنّتْ
لو أن ربَّ الكونِ أبدعَ خلقَها رجلاً كمثلي !
وبعد أن أزْجَتْ إليّ الشكر قالت إنها ترجو
إن كنت أعرف صاحباً يحبُّها

فما عليّ إلا أن أعلّمَهَ ١٦٥

كيف يقصُّ قصتي وسوف ترضى بالزواجِ منه !

وعندها أفْصَحْتُ عن مشاعري !

لقد أحبتني لما شهدتُهُ من المخاطرِ

أما أنا فعشقت ما أبدته من عطفٍ وإشفاقٍ عليّ

لم أستعِنْ إلا بهذا السحرِ وحدَه !

ها قد أتَتْ بنفسِها ، ولتطلبوا منها الشّهادَهْ . ١٧٠